المكتبة الثقافية
٤٤٠

توفستونوجوف .. والمخرج المعاصر

من التيارات المسرحية المعاصرة

د. كمال عيد

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٨

الاخراج الفنى : ماجدة البنا

تقــديم

فى الحقيقــة لا يحتــاج هــذا الكتيب الصغير (توفستونوجوف •• والمخرج المعــاصر) الى تقديم بالمعنى المتعارف عليه • فالذى دفعنى الى كتابة هــذا الموضوع ، هو الحيرة التى طــال أمدها بين المشتغلين بفنون المسرح •• هــذه الحيرة التى بدأت تغزو بعض مسارحنا والعاملين بها ، بعد انبثاق تعبير (العصرية) وكثرة استعمالاته فى فنون المسرح ، وفى مقالات النقد ، وفى الدراسات والكتب الفنية فيما بعد ••

واذا كان تعبير (العصرية) يقع فى لفظة واحدة كما يظهر ، فان البحث عن مكنوناته ومعانيه المنسجمة تارة .

والمتناقضة تارة أخرى ، وأساليب العصرية بكل مستوياتها ومظاهرها ، تسبب حيرة لا مناص من الاعتراف بها • وهذه الحيرة تتجلى فى عدم وضوح التعبير ، ونقص الدراسات الفنية والأدبية ــ وبخاصة فى مجال الدراما والمسرح ــ وضبابية الرؤيا ، التى يستحيل معها التعرف على أهداف العصرية ، والأوقات المناسبة لاستعمالها ، وقواعد ونظم الاختيار فيها ، الى غير ذلك من مستعصيات قد تدفع الى الخطأ ، أو الى الانحراف أو التحيز غير الثابت على قاعدة فكرية أو عرف فنى •

ان مسرحيات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وبعض التيارات والموجات الأدبية المسرحية التى ظهرت فى منتصف قرننا الحالى ، واستمرت أو اختفت فى مسارح القارة الأوروبية وقارات أخرى ، هى سبب حيرتنا نحن الآن ، ونحن نتعامل مع لفظة ، (العصرية) ، فالمشاهد الدرامية الغربية ، بل والشاذة على العقل ، وفصول الدرامات المنافية للمنطق أو التفكير العلمى الحديث ، وهذه التجديدات فى الاطار المادى للعروض

المسرحيـــة ، والتقدم التقنى السريع والغريب ، الذى احتل جل خشبات مسارح أوروبا • أضف الى ذلك بعض مدارس التمثيل ومناهج الاخراج المسرحى ، من بيتر بروك Peter Brook الى جرسى جروتفسكى Jerzy Grotowski والتى لا منـــاص لنـــا من الاعتراف بتماسكها مع بعضها البعض ، داخل عنصر الزمن فى القرن ، بل واقترابها فى المضمون أحيانا قليلة، ومطابقتها فى الشكل أحيانا كثيرة • ولم يصدمنا مثلا (المسرح العارى) عند جروتفسكى بعدم معقوليته ، خاصـــة اذا ما كان أول عرض أخرجه هـــذا المخرج البولندى ، هو (الكراسى les Chaises) للكاتب يوجين يونيسكو Eugène Ionesco ، تماما كما لم تصدمنا الآراء النقدية الجديدة التى أطلقها الدراميون والمخرجـون المسرحيـون العالميـون — وعلى مدى شهرين — وفى بيت الراحل برتولت برفت (برشت) Bertolt Brecht عام ١٩٧٨ م منذ عشر سنوات مضت ، وهم يهاجمونه ويتناولون مدرســته بالنقد المرير • ومتى ؟ فى الاحتفـالات بالذكرى الثمـانين

لمولده ، وفى الحلقة الدراسية التى عقدتها جمهورية ألمانيا الديمقراطية بهذه المناسبة .

اننا نتقبل اليوم فى المسرح المعاصر ، ما لم نكن نتقبله قبلا . وما هو أمر طبيعى .. طبيعة الحياة اليومية المتجددة والمتغيرة . سيظل برخت كلاسيكيا عظيما ، وسيأتى الزمن بمدارس ومدارس ، قد تتفوق على أعمال برخت أو لا تتفوق عليها . ليس هذا هو المهم أو مناط القول . ان الأهم هنا هو (التحرك) ، والتجديد والابتكار وعدم الوقوف (محلك سر) . وهذا التحرك عادة ما يحمل فى طياته هواء جديدا لكن .. كيف نتعامل — أو يتعامل فن المسرح مع هذا الجديد.. هذه هى القضية .

ان اختيارى لموضوع الكتيب ، كان الهدف منه هو الكشف عن مدرسة معاصرة فى الاخراج المسرحى ، تعمل مع مدرستنا جنبا الى جنب . مدرسة تفهم التغير العلمى والخطوات التنفيذية لتحقيق (مفهوم ومضمون العصرية) فى الفن المسرحى . وما أحوجنا

لتفهم هـــذا المضـــمون ، واستيعابه ، والعمـــل به مســـتقبلا •

وأسباب اطمئناننا الى هــذه المدرسة ، تكمن فى أن صاحبهـــا ــ الى جانب عمــله فى مهنـــة الاخراج المسرحى ــ قد أتيحت له فرص كثيرة للادارة الفنيــة لعدة مسارح فى الاتحاد السوفيتى • كما درس الاخراج فى أكاديميـــة الفنون المسرحـــية هناك • الأمر الذى جعــله يحمـــــل التعبـــير الفرنسى (رجـــل المسرح Homme de Théâtre) ، ومعناه فنان المسرح الذى يمتهن أكثر من مهنة فنية من المهن المسرحية •

ويتعرض توفستونوجوف فى كتابه الثانى (حول أفكارى) Kypt Mbicjén (كريج موسلى) ، التقليديات فى المسرح ، ولأخلاقيات المسرح ، وللنقصان فى الدراما ، ولنقد التعليم الفنى فى بلاده ، وللمسارح الصغيرة التجريبيـــة ، ولفن الممثل العصرى ، ولمسرح المستقبل •

ان هدفى فى النهاية ، هو توجيه العيون والآذان ناحية مدرسة فنية رائعة ، وعصرية ، قد تفيد مسرحيينا فى أعمالهم ، وتخطو بهم خطوات عصرية الى الأمام .

والله ولى التوفيق ،،

المخرج السوفيتي المعاصر جيورجي الكسندروفتش توفستونوجوف (١) أحد الاعلام المسرحية فى العالم • وهو مخرج من الفئة الأولى بالمسرح الدرامى الأكاديمى بمدينة لينتجراد ، المسرح الحائز على (جائزة لينين) • بدأ يشد الانتباه اليه حينما أخرج مسرحية (التراجيديا المتفائلة) عام ١٩٥٧ وجاب بها مسارح أوروبا الشرقية والغربية • وهو يعمل الى جانب الاخراج بالنظريات الدرامية ، وأصدر كتبا شتى فى القضايا والمشاكل المسرحية المعاصرة آخرها كتاب (حول أفكارى عام ١٩٧٢) •

الاخراج أصعب المهن ..

يعتنق توفستونوجوف النظرية المسرحية التى تقول « لا مسرح بدون مخرج مسرحى » . فالمخرج هو الذى يحدد الطريق الفنى للمسرح ، وهو الذى يجيب على كل استفسار يطرأ فى المسرح ، وهو المسئول عن العرض المسرحى أمام الجماهير ، وفى مسئوليته أيضا صلاحية النص من عدمه ، وأسلوب فن الممثل المختار لاطار المسرحية فى التنفيذ ، وهو رأس المجموعات الفنية التى تعمل هنا وهناك فى كل مجالات العمل المسرحى ، على اعتبار أنه المرجع حتى بعد أن يبدى الممثلون السوفسطائيون ملاحظاتهم . وهو العين والرأس التى يتجه اليها كل من يريد شيئا عن ماهية العرض المسرحى وتفسيره وملاحظاته ، وهو مطالب بالضرورة بأن يرد على كل استفسار ويوضح كل معلومة

فنية غائبة عن السائل • ومهمة الاخراج لهذا وذاك ، هى مهمة البحث عن الفن وسط المتاعب •

لذلك فانه مطالب بأن يكون واسع الأفق الى أبعد الحدود • يفهم فى الموسيقى ، والفنون التشكيلية ، وتكتيك المسرح وخشبته ، وفى حدود عامة فى بعض الشئون المالية والادارية دون تعمق أو تورط •

قد يحدث أن يقابل الممثل بعض المشاكل التكنيكية التى تسبب له مشكلة فى آدائه التمثيلى (نطق كلمة صعبة ، حروف تتكرر فى الكلمة الواحدة) ومع ذلك ورغم أن هذا يشكل عقبة للممثل ، فان كل ممثل يستطيع أن يخرج مسرحية بأكملها •• ما هذا التناقض؟

ان هذا التناقض يجب الوصول الى أساسه واثباته لأنه يوصلنا الى لمس واقعى على مستوى الطبيعة لمتاعب الاخراج ورفاهية التمثيل • العقبات تلو العقبات عند الممثل لا تكون شيئا يذكر عند المخرج ، لأنه هو الذى وضع تصميم خروج الحوار وطريقته عند الممثل ، بل

واحيانا كثيرة شكل الالقاء من فم الممثل ومن آلة الكلام والنطق عنده ، وأقصـد بهـا الحنجرة • ومع ذلك فالممثل الذى قد يعجز عن نطق كلمة يستطيع أن يقوم وحده باخراج مسرحيـة بأكملهـا • فهل يسمى ذلك اخراجا ؟ لقد أثبتت التجارب أن المسرحيات التى قد يخرجها ممثلون ليس من الضرورى — نتيجة مشقة مهنة الاخراج — ألا تنجح • بل لقد أثبتت هذه التجـارب العكس • وهى نجـاح بعض المسرحيات التى أخرجها ممثلون • المهم هنا الا نأخذ كلمـة (النجاح) كحكم مطلق على الأشياء • ولكن علينا أن نتدبر مقاييس هذا النجاح ، ونوع الدراما ، والظروف التى أخرجت فيها ، وثقافة الممثل الذى يتطوع للاخراج أو يمارسه • وكلها ظروف قد تغير من معنى كلمـة الاخراج أو من معنى النجاح المطلق • ومهما قيل من مناقشات ، ومهمـا تعددت وجهات النظر ، فان ذلك أمر معروف فى تاريخ المسرح من قديم الزمان ، منذ تولى المخرج مهماته الفنية فى المسرح بمعنى كلمـة الاخراج فى أواسـط القرن التاسع عشر • لكن الثابت الذى وصل اليه المشرعون

المسرحيون (وهم كتاب دراما وفلاسفة ونقاد وعلماء تربية وعلم نفس وجماليات) أن الممثل هو الأســاس الأول لنقــل الأدب الدرامى الى الجمهور من خــلال المعايشة التى يقدمها للشخصية التى يتقمصها كل ليلة ويؤديها على خشبة المسرح • كما أن المخرج هو المصمم لكل فئات العرض وواضــع منهج خروجها الى الناس، بما فيها الممثل • وهــذه العناصر الهامة فى مهنته هى التى تجعلنا نعيد وجهة نظر توفستونوجوف التى تقول « لا مسرح بدون مخرج مسرحى » •

لكن ذلك لا يمنع من أن نذكر الحقيقة ، وهى أن كلا من الممثل والمخرج له مهامه التى يضطلع بها ، والتى لا يجب أن توصل أحدهما الى حد تخيل اقامة صراع بينه وبين الآخر • ان المخرج الجيد والممثل الجيد من الصعب قيام صراع بينهما • فما يخططه المخرج الجيد يمكن أن ينفذه ويوصله الى الجمهور الممثل الجيد • والصراع لا ينشأ داخــل المهنة المسرحيــة الا اذا عجز احدهما عن اقناع الآخر بوجهــة نظره فنيا • بمعنى عجز الممثل عن استخراج ما يريده المخرج ، أو عجز

المخرج عن تفسير ما يطالبه به الممثل من ايضاحات واستيفاءات • كما أن الصراع احيانا ما يتواجد نتيجة كسل أحدهما عن التنفيذ • وغالبا ما يكون ذلك من جانب الممثل الذى لا يعى الوحدة الفنية وتصورات المخرج ، فيقوم الصراع • وتضيع مناقشات طويلة سوفسطائية فى الهواء ، بدلا من أن يتفرغ الممثل الى الابداع والى المعايشة والى محاولة الاضافة الى ما يخططه له المخرج المسرحى • هذه القضايا تنشأ عادة داخل كل مسرح وستظل ، لأنها مشاكل مهنية من طبيعة المهنة المسرحية •

ثلاثة يكونون اعمدة المسرح المعاصر • المؤلف الدرامى ، المخرج الممثل • والمسرح الجيد هو الذى يقيم وحدة بين الثلاثة جميعا وبين مهنهم • لكن المخرج مطالب — الى جانب مزاولته للمهنة — أن يكون هو الأساس ، وهو المنظم للوحدة الفنية التى يرتئيها المسرح لأنه يضع متطلباتها وفقراتها وبنودها وأفكار التنفيذ فيها • وهو ما يقودنا الى الحديث عن المسئولية الفنية •

من الصعب على كل مشتغل بالمسرح أن يفهم أبعاد ومعانى المسئولية الفنية •• هـذه حقيقـة • والممثل لايمكن أن يعى مسئولية الأدوار التمثيلية التى تمثل الى جانبه • ولا يتعدى مفهومه أثناء دوره غير الشخصيات التى تتعـامل معه فى المشـهد أو الديالوج أو الحوار المسرحى • فمـا بالك بمئـات أو آلاف أحيانـا من الشخصيات الماثلة على خشبة المسرح • والممثلون لذلك ـ بحكم طبيعة أعمالهم ـ لا يمكنهم تحمل المسئولية الفنية أبدا •

الفن المسرحى لايمكن تصديره ، دون أن تطرأ عليه تغييرات تغير من الشكل المصـدر • هناك معلومة خاطئة عن عرف شائع تقول ان الفن يمكن تصديره • بمعنى أن مسرحية قد تنجح فى القاهرة من الضرورى لها أن تصيب نفس النجـاح بالاسكندرية أو بورسعيد أو أسيوط • هذه معلومة خاطئة • ذلك لأن اختـلاف الحرارة للفن المصـدر هنـا وهنـاك ، بين القاهرة وأسيوط ، أو حتى بين جمهور مسرح الأزبكية وجمهور مسرح الجمهورية فى مدينة واحدة لابد سيؤثر فى نتيجة

التصدير • فما بالك بجمهور خاص كجمهور مسارح الجيب مثلا !! •

اذن تختلف المقاييس لا محالة •• تهبط وتعلو • وبين الهبوط والارتفاع تكون النتيجة ويكون الاختلاف • وهى أعباء معقدة يرى علماء المسرح ترك حل مشاكلها وتوجيهها وابداء النصح فى مثل هذه الحالات (حالات التصدير) الى المخرج المسرحى وحده •

والمشاكل الادارية والفنية التى تحتاج الى حلول• كل هذه القضايا تدخل الفنان المخرج فى متاهات الادارة • ولهذا فان توفستونوجوف يرى « أن المخرج اذا ما وقع فى اداريات الفن ، فان فنه وعمله لابد وأن يصاب بالنقصان الفنى » فالمهمة للمخرج المسرحى مهمة فنية بحتة ترتكز على الخلق والابتكار والاختراع الفنى للكلمة والتعبير بالشكل والصورة ، وبكل ما هو بعيد تماما عن روتين التطبيق فىالاخراج المسرحى الى عروض مسرحية •

يؤكد أ. بوبوف (٢) أحـد المخرجين السوفيت « ان الفن قد يختفى عن المخرج الذى يهتم بروتينيات الادارة . وهو ما يؤدى الى خسـارة كبيرة للمسرح والفن المسرحى » . ان مشكلة التهام الادارة للفن فى المسرح قد عانت منها مسـارح كثيرة ـ ومن بينهـا المسرح المصرى الذى لازال يمر بهذه المرحلة الصعبة ـ لكن الضرورة تقتضى أن يبقى عمل المخرج بعيدا عن كل ما يعطله ، ولو أخذ شـكل التنفيذ الفنى عن طريق الادارة . والسبب المباشر فى هـذا الاغتيال الادارى والتوسع اللامشروع على حساب الفن ومهنة الاخراج، هو أن الفنانين والمخرجين لا يناقشون مشاكلهم هـذه ولا يحاولون أن يضعوا حدودا لتوسـعاتها . وذلك لانشغالهم فى أعمالهم الفنية ، بينما (سوسة) الادارة تهلك أبدانهم . ان مصلحـة المسرح تقتضى أن ينتبه الفنانون الى ذلك ، وأن ينتهوا الى تحديد القواعد التى تكفل لهم ولفنونهم الخروج الى الجماهير فى اطار معايشـة فنية حقيقية ، كنتيجة طبيعية لتفرغ الفنـان لعمله مدة الشهرين أو تزيد ، حيث يعايش فيها نصـا

مسرحيا منذ كتابته حتى قيامه عرضا مسرحيا للجماهير فى تقديم جيد .

ان الصعوبة فى المهنة المسرحية أنها صعبة وسهلة فى نفس الوقت . سهلة اذا ما قيست من الخارج ، وصعبة شاقة اذا ما نوقشت على مستوى العمق . لنر المثال التالى . اذا حضر طبيب أو مهندس أحد التدريبات المسرحية فانه يستطيع أن يشترك بالرأى ــ مهما كان مستوى الرأى ــ فى المناقشات الأدبية والفنية التى تدور . فاذا ما زار مخرج أو ممثل محاضرة لعمليات القلب مثلا تلقى فى أحد مدرجات كلية الطب . فانه بالتالى سيكون عاجزا بالتأكيد عن المشاركة بالرأى . ومعنى هذا أننا فى حاجة ماسة فى المسرح الى المناقشات العملية التى ترتكز على أساسات المهنة ، والتى تختلف عن رأى الطبيب ورأى المهندس فى المسرحية أو العرض بصفة عامة . ومعنى ذلك أيضا ان كل واحد يمكن ومن حقه أن يتكلم فى شئون المسرح . وهو ما يؤكد ما سبق وذكرناه أن صعوبة المهنة تكمن فى أنها تبدو سهلة وصعبة فى وقت واحد .

ان مهمــة المخرج الحقيقيــة أن يلعب للممثــل أو يؤدى له أو يشرح له أو يسنطق عمله ، بشرط أن يصل ما يقوله وما يريده الى الجمهور عن طريق الممثل. ومرحلة الوصــول الى الجماهير هى أصعب المراحل وأشقها . فعندما تضــيع الجوهريات ويتدخل أحيانا الممثل مستغلا فنــه لينسى ويختصر ويضيف . وكل ما من شأنه أن يهــدم فكر المخرج والكاتب ، أو من شأنه أن يغير التوقيتات التى ارتآها المخرج فى فروقات تفصل بدقتها بين الحيــاة والفن ، فلا فائدة فى الفن المسرحى .

ان المشكلة الكبرى فى الحياة المسرحية ، أننــا نبحث دائما عن الأخطاء فى غير مكانها . فاما أن نتهم الممثــل بضعف التمثيــل أو النص بتفاهــة التأليف أو الجمهور بقلة الذوق وعدم الفهم . ولكن الحقيقة أن ضعف أى عرض مسرحى يقع على عــاتق المخرج وحــده ، طالمــا أن مهنتــه قد أعطت له كل هــذه الامكانيات والسلطات الواسعة فى المسرح المعــاصر ، والتى تجعله قادرا على رفض العرض اذا لم يكن مكتملا

فما بالك اذا كانت المسرحية ضعيفة التأليف أو شاحبة الديكور أو ركيكة التمثيل !!

يعارض توفستونوجوف معلومة خاطئة شائعة فى الحقل المسرحى تقول ان مهنة الاخراج هى مهنة (الرجل المكتمل) • بمعنى أن المخرجين دائما ما يكونون قد تجاوزوا سن الخامسة والثلاثين • قد تكون المعلومة معقولة الفهم ، لأنها تجعل مهمة المخرج — كمهنة ثقافية — فى حاجة الى التسلح بماض طويل من خبرات الحياة ومن العلم ومن التكوين البيالوجى والنفسى . الى جانب تفهم الحياة تفهما سليما • لكن معارضة توفستونوجوف لهذه المعلومة ترتكز على رأى استانسلافسكى الذى يقول « المخرج لابد أن يولد » • اذن ما قيمة خبرات الحياة هنا وكثرة التعليم حتى سن الخامسة والثلاثين ؟ هنا تبرز لنا مهنة المخرج كمهنة معقدة • فهى ليست ليسانسا أو دبلوما يؤهل صاحبه للترافع أمام المحاكم بعد حفظه لنصوص القانون ، أو للتمثيل على المسرح فى أدوار مختلفة بعد انتهائه من أجازة الدراسة العالية للتمثيل فى معهد للتمثيل •

ولكى يبرر توفستونوجوف وجهة نظره يضرب أمثلة لمخرجين ودراميين عالميين وسوفيت كانوا تحت سن الخامسة والثلاثين أو تحت مرحلة (الاكتمال) • فجوجول كتب درامته (ليالى فى قرية بجانب ديكونيكا) فى الخامسة والعشرين ، وكتب جريبويادوف مسرحيته الشهيرة (العقل أصل المتاعب) فى سن السابعة والعشرين ، ومات المخرج الشهير دوبرليوف فى الخامسة والعشرين بعد روائع فى الاخراج ، وشيللر كتب درامته (الحرامية) وهو فى الخامسة والعشرين ، وأخرج ايزنشتين فيلمه (درع باتيومكين) وهو فى السابعة والعشرين ، وأخرج فاختنجوف أعظم أعماله فى المسرح وهو فى سن السادسة والعشرين ، وكتب بلوك درامته العظيمة (أشعار عن السيدة الرائعة) وهو لم يتجاوز الرابعة والعشرين ربيعا ، ورحمانينوف أخرج أوبرا (أليكو) فى الثامنة عشرة • قد يقول قائل أن هؤلاء عباقرة فى الفن • وهذه حقيقة أيضا • لكن البحث العلمى هنا يثبت (الثقة) فى هذه النفوس الفنية التى أقدمت على كل هذه الروائع تأليفا واخراجا •

وكل ذلك لا يطمس حقوق التجارب ولا يعفى مهنـــة الاخراج من الاطلاع والبحث والتنقيب ، شأنها فى ذلك شأن العالم الذى يكب على الاطلاع الدائم . ومن المؤكد أن هؤلاء العباقرة الذين ألفوا وأخرجوا قبل الثلاثينيات أو قبل الخامســة والثــلاثين قد أحســوا بنضوجهم وبالتــالى بنضوج أعمالهم بعد الخامســة والثلاثين .

ان كثيرا من مخرجى العــالم اليوم يعــانون من (الرؤية الذاتيــة) . وهى التى تكمن داخــل النفس وتحدد كل لحظــة وتدمغ كل تحرك للمخرج فى عمله . كما أن من عيوب الاخــراج الحــديث أيضا (عــدم التوصيل) . بمعنى أن المخرج أحيانا ما يكون قادرا على الكلام الجميل المنسق والتحليل لمشهد من المشاهد. وقد تحضر تحليله أثنــاء أحد التدريبــات فيبهرك . فاذا ما شاهدت العرض المسرحى كاملا وجدت نفســك أمام المشهد الذى أبهرك ، وقد بدا المشهد فاشــلا . لمــاذا ؟ لأن النظرة التى اعتنقها المخرج فى هذا المشهد أو فى مشاهد أخرى مماثلة نظرة أدبية بحتة . بقيت

هكذا دون أن تضـاف اليها الرؤية الذاتية التى تنبع من فن الاخراج المسرحى • لأن عينا المخرج ظلتا مغلقتين عن التصور الفنى والخيـال • ومن هنا فقد المشـهد المذكور الصورة الفنية أثناء العرض المسرحى •

وهناك من مشاكل تطبيق المهنـة ــ وهو مرض شائع جدا بين المخرجين ــ أن يعجز المخرج عن توليد الاحساس الفنى الدقيق الذى يثير الناس ويشد انتباههم عند تطبيق الأدب الدرامى فى المسرحية • ان الدراسات الفنية لم تعالج أمثال هـذه الأمراض التى تؤدى الى النقائص فى مهنة الاخراج المسرحى معالجة مستفيضة • ومن ثم فالمخرجون يخرجون هنا وهناك دون أن يدروا بأمراضهم أو يحسوا حتى بآلامهـا ، فهى أمراض فى الواقع بلا آلام أو ظواهر • وحتى لو كان النص عظيما مثـل درامـات دورينسـات أو تشيـكوف أو ابسن أو اسـكيلوس ، فان ذلك لا يلغى النظـرة الفنيـة الابتكارية عند المخرج المسرحى ، بل على العكس ، فان هذه الأعمال هى أشـد الدرامات حاجة الى الابتكار

والى تحديد وجهة النظر الفنية التى تعادل وجهة نظر الدراما .

فاذا ما تساءلنا عن المهم فى المهنة ؟ وأين تكمن متاعبها ؟ وأين يظهر جمالها ؟ وما هى أخطارها وقوتها ؟ قلنا ان تاريخ الفن المسرحى أثبت أن المؤلفين الدراميين فى عصور سابقة مضت قد قاموا بمهمة الاخراج المسرحى (مينجن ، جيته وغيرهما) . وأن بعض الممثلين أيضا قد جربوا اجتهاداتهم فى الاخراج (مسرح الكنيسة فى القرون الوسطى) . لكن كيف ولدت الفكرة ؟ وما هى أسباب هذا التحول ؟ هذا ما أتركه للنظريين الدراميين فى تاريخ المسرح لأنه لا يهمنا ضمن بحثنا هذا الاستقصاء عن تاريخيات . لكن المهم الذى يعنينا هو أن المخرج قد ولد فى المسرح وأصبح هو اليد المحركة الأولى لكل ما يظهر فى الاطار الفنى . ونستطيع أن نقول ونحن فى القرن العشرين أن العصر أصبح عصر الذرة ، والصاروخ ، والمخرج المسرحى. بدليل أن المسارح فى الماضى كانت تسمى بأسماء

مؤلفيهـا ، مسرح شيكسبير ، مسرح موليير ، مسرح جولدونى ، مسرح استروفسكى ، مسرح جوركى . ومسرح تشيكوف ، مسرح ساره برنار ، مسرح يوسف وهبى ، مسرح نجيب الريحـانى ، مسرح الشيخ سلامة حجازى • والآن قد تغيرت هذه القاعدة منذ انبثـاق وتحديد مهمة المخرج المسرحى . فأصبحنا نسمع عن مسرح جان فيلار ومسرح بيتر بروك ومسرح بيسكاتور ومسرح جان لوى بارو•من الطبيعى أن التغيير الاسمى أو الشكلى ليس هو المهم ، ولكن الأهم هو هـذا التحوير الذى طرأ على المسرح وعلى تقـدير مهمـة الاخراج المسرحى بالدرجة الأولى • لكن ذلك يدعو بالضرورة الى بذل الجهد مضاعفا من المخرجين بعد أن ألقى على عاتقهم هـذا العبء المضاعف للقيام بمهمـة تطوير الفن المسرحى • وبعد أن أصبحت مهمتهم صعبة ضخمة بحـكم سلطات التنفيذ الممنوحة لهم والتى بين أيديهم • ولهذا فان المخرج الذى يقدم تنازلات لمـا تعارفت عليه مواصفات المهنـة ليس مخرجا بطبيعـة الحال • كما أن المخرج الذى لايزاول كل مهامه الموكولة

اليه دراميا وفنيا فى حاجة ليختار لنفسه مهنـــة أخرى طالمـــا هو غـــير قادر على تحمل مســـئوليات المهنـــة والمسئوليات الابتكارية المعقدة المطالب بها والتى يضعها أى مسرح أمانة فى عنقه .

ان عظم المهنة وقوتها تكمنان فى هذا الطريق الذى يسلكه المخرج ليضع من عنده اطارا فنيا لكل دراما دون اعـــادة أو تكرار بما يتناسب مع الدراما والعصر والمسرح والممثلين والفنيين والاطـــار الفنى العام الذى يجمعهم جميعا ، وفى السير بكتاب الدراما الى الأمام لتطويرهم ، حتى لا يتجمدوا عند نقطة ثابتة ، وكذا فى البحث الدائم — فى كل مرة — عن الأسلوب المناسب والشكل المناسب للدراما التى يتولى اخراجها .

المخرج والعصر ..

العصرية هى أكبر المشاكل وأعظمهـا بالنسـبة للفن .. أن نقدم فنا عصريا مناسبا هذه مشكلة فى حد ذاتها . فما بالك بمسرح عصرى ؟ ورجل أو فنـان واحد لا يستطيع أن يقوم بهذه المهـمة وحده . ومن الطبيعى أن عرضا مسرحيـا واحـدا أو مقالا واحدا لايمـكن لهما أن يحددا خطـا عصريا فى الصحيفـة أو المسرح . والمسرح العصرى فى حاجـة الى دراسات عصرية ، واخراج عصرى ، وممثلون عصريون ، وجمهور عصرى فى النهايـة يقبل ويفهم هـذه التجديـدات المعاصرة .

والعصرية لايمكن أن نحددها بجواز سفر يمر به الممثل من على خشـبة المسرح من كالوس اليمين الى كالوس اليسـار ليصبح تمثيله أو دوره أو اخـراج

المسرحية التى يشترك فيها بالتمثيل عصريا • وليس كل كاتب يعيش اليوم كاتبا عصريا ، أو كل ممثل يصعد على المسرح ممثلا عصريا • فقد تقدم مسرحية تاريخية فى اطار عصرى ، وقد تمثل مسرحية لكاتب يعيش بين ظهرانينا فى اطار تقليدى قديم • العصرية معناها التحرر من القديم ، والمحاولة الدائمة للتطوير بما يتناسب مع تغير الأحداث اليومية ، وملاحقة تقدمات العصر فى الذرة والصاروخ والكهرباء والبناء بحركته والمعمار بأساليبه • والعصرية معناها أن تعطى كل مسرحية شيئا جديدا . حتى ولو كان له أصل تاريخى سابق ، ولكن فى صورة حديثة • والرجل العصرى يمكن أن نطلق مزاياه على جاجارين (رائد الفضاء السوفيتى الأول) • والفن العصرى والمسرح العصرى فى حاجة الى مسرح متحرك ، مسرح باحث ، مسرح تجريبى ، مسرح تخصصى • والعصرية تعنى اظهار الحق ورفض الواقع الكاذب واثراء الحياة ، واكتشاف الجديد والجميل فى جوانبها حتى نفهم وقائع حياتنا التى نعيشها من خلال نظرة عصرية ، دون الوقوع فى

الدماجوجية ودون الانحراف الى الطبيعة أو الواقعية التقليديـــة .

والمسرح العصرى كفن التمثيل العصرى فى حاجة الى شـــباب يجدد مفاهيم العصريـــة بعد أن يعثر على أساساتها . فى حاجة الى شباب معاهد الفنون .. شباب المستقبل وأمل الفن المسرحى . فى حاجة الى النقـــاد الذين يحملون على عاتقهم متابعة التطوير وتوجيـــه لغة الحياة الفنية وعجلتها الى الاستمرار . فى حاجة الى نظارة تقبل الجديد وتتحرك هى الأخرى مع التحرك العام للفن المسرحى . والمسرحية لا تعتد بالسنون . فهى ترمى أفكارهـــا للعجوز المسن والشـــاب والصـــغير ليستخرجوا جميعهم أغنيـــة العصر من الكلمـــة ومن الأغنية والديالوج والدراما والمسرحية والشريط .

من الحقيقـــة الاعتراف بأن الفن قـــد تخلف عن الفروع الأخرى . حتى فى الدول التى تقدم اهتمامات بالغـــة للثقافة والفنون . فهو متخلف عن العـــلم وعن الصناعة وعن التكنيك . والتخلف هنا أمر طبيعى .

فكيف يحدث ذلك ؟ قد نبنى فى الصناعة السد العالى كقوة صناعية هائلة ، لكننا لا نجد دراما أو مسرحية تقف على مستوى القوة الصناعية التى قدمت السد العالى أو كهربة الريف • لذلك نرى أن تأخر الفن شىء عادى ولا يجب أن يثير الخوف فى نفوسنا • لأن هذه هى طبيعته فى كل مكان • وعلى هذا يظهر الجدل فى العصرية شيئا غير نافع • لأنه ليس مهما أن نقول فى بساطة أو سذاجة أن مسرحنا أو فننا ليس عصريا ، ولكن المهم هو المبادرة بهذه الخطوات الصعبة التى تسير بالفن — أى فن — فى طريق العصرية • وهنا ينصب الاهتمام على التربية المسرحية التى تحمل كل الصعاب، على اعتبار أن التربية لابد وأن تقدم الجديد فى تعاليمها • ومع ذلك فليست التربية وحدها هى الطريق الأوحد للنهوض بالثقافة أو للوصول الى العصرية بالفن المسرحى • بل ان الأهمية تكمن أيضا فى ابراز دور الفنان ، على اعتبار أن هدف الفنان هو البحث عن العالم الداخلى للانسان ، والتعبير عنه تعبيرا صادقا دقيقا لحالته ولعصره • كما أن هدف الفن هو تكوين

(بورتريه) أو صـــورة لمختلف الناس والشخصيات والمجتمعات والتخصصات . والعصرية فى المسرح هى الجرى وراء الشعب الى آخر الطريق فى اثره . وتعرية وكشف كل ما يختص به وما يعيقه عن تقدمه وما ينغص عليه حياته . وتحويله أو محـــاولة تحويله الى طريق التقدم والتخلص من الآلام والعقبات . ليست مهمـــة الفن أن ينقل الأحداث اليومية الى صورة واقعية على خشبة المسرح فى تكوين درامى ، لأن الدراما فى هـــذه الحالة لا تكون الا مجرد حقائق شعبية تقدم احصـــاء فارغا عن مجموعات الجماهير وأحوالها . ففلسفة ابراز عصر الفضـــاء ليس المهم فيها هى أن نقدم رجل الفضاء يضغط على زر فيتحرك الصـــاروخ الذى سيحمـــله أو المركبة التى تقله الى أعلى . لأن الفضاء فى هـــذه الحـــالة لن يزيد عن كونه جوازا أو قطعـــة أكسسوار أو مهمات على خشبة المسرح . لكن المهم هو ابراز قوة الانسان على دخول عصر الفضـــاء واجتيازه آفاقـــا تؤكد من تطوره وقوته أمام مشاكل وتعقيدات عصره . وأخيرا ابراز الانسان منتصرا على الصعب والمجهول ،

مما يسهل للنظارة الحصول على الاحساس بالقوة الانسانية فى العصر الحديث .

وعلى هذا يصبح الفن فى حاجة الى الحياة الروحية للانسان الفنان . والى نظرته فى الحياة . والى شخصيته والى أفكاره المتطورة التى تقود الى العصرية . فليست الكتابة عن رجل الفضاء تؤدى الى العصرية . وليس اهمال التعمق أو الاكتفاء بالقشور دون اللب موصل الى طريق المسرح العصرى . لابد من التدخل فى عقل الفنان المعاصر ، والنفاذ الى مخيلته ، والسير فى أغواره ، والتعرف على أسراره ، والبحث عن مادة انسانية يمكن تناولها فى اطار جديد .

لكن .. ماذا تعنى العصرية بالنسبة للاخراج ؟

هل معناها عدم قبول القديم بمخرجيه ؟ أنرفض وجهات نظر الاخراج عند يوسف وهبى الذى أقام مسرح رمسيس لعشرات السنين على أكتافه ؟ أننسى أو نهمل جهود ومحاولات زكى طليمات وفتوح نشاطى فى الفرقة القومية المصرية منذ انشائها فى عام ١٩٣٥

حينما كنا لانزال نحبو على الأرض فى سنواتنا الأربع الأولى ؟ أنغير من أساليب الاخراج التى أخرجوا بها مسرحياتهم ونضع بدلا منها ما تعلمناه نحن فى أوروبا الغربية والشرقية فى الستينيات من هذا القرن ؟ ان العصرية فى الاخراج مشكلة معقدة لايمكن أن تحل بهذه الطرق الساذجة فى التغيير والتبديل واهمال التراث .. والتاريخ معا .

فى اعتقادى أنه لا يمكن للمخرج أن يكون عصريا الا اذا استوعب بدقة القواعد الكلاسيكية الفنية فى المسرح الأوروبى والعربى على السواء . فعليه أن يبحث ويتعرف على ماضى مسرحه القومى ، ومسرح رمسيس ومسرح عزيز عيد ومسرح نجيب الريحانى . كذلك البحث فيما قدمه المخرجون العالميون مثل راينهارت وبيرانديللو وبرخت وبروك وجوفيه وفيلار وفيسكونتى ومايرهولد واستانسلافسكى وغيرهم . ثم عليه بعد ذلك أن يخرج من ذاته الصورة العصرية لمسرح يعكس عصرية طاهر القبائلى والأمين ناصف وأردش والشرقاوى . ان تعبير العصرية تعبير واسع

ومطاط • وكما على المخرج العربى الذى يريد ان يكون عصريا أن يتعقب كل هـذه التأثيرات فى اتجاهات الاخراج ، فعلى المخرج السوفيتى أيضا أن يبحث فى مناهج مخرجيه بوبوف وأخلبكوف وتابروف وزفادسكى وسيمنوف ومايا كوفسكى • ان التكوين العصرى فى الفن هو الانضباط ، واللمعان الفكرى ، والقوة ، والتعبير ذو الخاصية المنفردة ، والوعى النشط الذكى ، ثم توظيف كل هـذه العناصر لتعكس الحقيقة والرؤية الفنية فى صـدق ووضوح وجرأة واعتداد ، وصياغتها فى اطار وقالب فنى سليم ومناسب • حتى يصل التأثير بالعصرية الى الجماهير •• أحاسيسها وعقلها مباشرة •

ان أعدى اعداء الفن المسرحى شيئان :

١ ــ المصطلحات المهجورة المبتذلة فى فن الممثل •

٢ ــ عقلية الاخراج الصناعية •

والعدو الأول قليـل فى المسرح العـالمى (كثير فى مسرحنـا العربى) • والعـدو الثـانى هو المنتشر بين مسـارح العـالم (وفى مسرحنـا أيضـا) • ومحاولات العصرية تقف على طرف نقيض مع هـذه

النقائص عند الممثل والمخرج الذين يقعون فى المحظور أو يقيمون معاهــدات صلح بينهم وبين أعــداء الفن وعناصره • والتغلب على العدوين لا يمكن أن يكون الا باعلان الحرب عليهما معا ، والبحث عنهما فى أضابير الحياة المسرحيــة وخلف خشبات المسارح وفى قاعات التدريبات الأصلية والفرعية • فالعثور على العــدو الذى يختبىء لا يكون بسهولة • وفى البحث أحيانا ما تتبع مرحلة الاستكشاف والكشــف • والاكتشاف يغير من الطريق • لأنه يستلزم جهودا جديدة وخطوات جديدة أخرى تختلف بالتأكيد عن المهمة الأولى التى قطعت شوطا من الطريق •

من الأخطار الشائعة فى المسرح الحــالى هو نزوع الاخراج الى التوضيح بدلا من التعميق ، والى العرض بدلا من التحليل ، والى الاعتراف بالسهولة وقبولها بدلا من الرفض والبحث عن الصعب ، والى تجنيد قوة الخلق فى الاخراج الى الهوامش بدلا من الســطور • ان لجوء الاخراج الى البهلوانية والشذوذ لا يوصــل بالتأكيد الى العصرية التى نبحث عنها ونتلمس للمسرح

طريقا لها وخلاصا مما يعانيه من تحلل وتخبط وهبوط. فالانفصال عن الواقع وعن المحدد وعن الواقعية وعن الحياة اليومية لا يقود الا الى طريق فنى مسدود بعيد ومهجور عن واقع العصر . وحينما يعتقد أحد المخرجين أن ادخال الممثلين من الصالة تجديد اليوم أو عصرية فى المنهج العصرى ، فهو مخطىء بالتأكيد لا محالة — حتى ولو صفق لذلك الجمهور الساذج لأن العصرية ليست شكلا ، وانما هى تأثير ينبع من مضمون ومن شكل ملائم له ، ومن تراث ومن ارتباط جذرى بأصول الدراما . ولا تأتى العصرية أبدا من الفراغ المطلق . وما ادخال الممثل فى الصالة الا تقليد أعمى يشبه تقليد القرد فى الحركة البهلوانية ، تقليد ذو تأثير خارجى وموضة قديمة تتكرر ، ومودرنية زائفة ظهرت فى القرن التاسع عشر ، ان لم تكن قبل ذلك بقليل .

والذى يساعد على انتشار هذه الأخطاء وهذه البدع طبيعة عمل المسرح نفسه . فكل شىء يمكن أن يحدث فى المسرح . يمكن بدء المسرحية بدون ستارة ، ويمكن بدؤها باستعمال ستارة المقدمة . ويمكن تخيل

حوائط للديكور فى وقت تحتاج فيه المسرحية الى حوائط واقعية وشبابيك وأبواب وصور معلقة على هذه الحوائط المسرحية • يمكن أن يوجه المخرج كل جهوده للتفصيلات الفنية فينجح عرضه ، ويمكن أيضا أن يهتم المخرج بكل هذه التفصيلات الفنية فيسوت العرض مقضيا عليه • المهم ، والذى يفصل بين النجاح والفشل ، هو تحديد ما هى التفصيلات التى يجب أن تنتزع جهد المخرج وفنه ووقته • فالتفصيلات مثلا فى قلعة قصر (هملت) لا فائدة منها ، بينما نجد التفصيل المكانى يلزم فى دراما استروفسكى (فى المكان المزدحم) •فشيكسبير لم يكن يهتم بالجزئيات• وأنى لمسرحه هذا الاهتمام بهذه التفصيليات وهو مسرح دائم التغيير فى مناظره وأماكنه كل عدة دقائق • من هنا يقاس جهد المخرج فى اختيار أسلوب عمله فى مهنته بما يناسب الدراما والعصر • يمكن مثلا استعمال المؤثرات الجانبية فى كوميديا الفن عند جولدونى ويمكن عدم استعمالها • لكن المهم هو معرفة أن مؤثرات الشارع والجيران والأحواش والضوضاء لا تفيد شيئا فى مسرح جولدونى ، بل تضر بالكوميديا

التى حددها فى شخصياته من أمثال أرلكينو وبنتالون .
يمكن لمنظر غابة مثلا أن يختلف فى اخراجه عند شيللر فى درامته (الحرامية) عنه عند استروفسكى فى درامته (الغابة) . فالمسرحية الرومانسية عند شـيللر تقبل الشخصيات المشتعلة اشتعال مذهبه الرومانسى ، بينما الغابة عند استروفسكى يعيشها أناس عجائز ونسـوة مسنات لا تسترحن للضجيج أو الانفعال اليومى . من هذه الأمثلة تتضح مهمة المخرج فى تحديده ماذا يفعل على خشبة المسرح ؟ كيف يتعامل مع المسرح ؟ هـذه المؤسسة العجيبة التى تقبل كل شىء . وما تقدم عن الاخراج يتبع أيضـا فى مجـالات اختيار الموسـيقى والديكور والاضاءة والمؤثرات والاكسسوار . ناهيك عن الاختلاف فى الشخصيات المسرحية تكوينا واخراجا. فالبطل الفرنسى لا يتحدث بنفس اللهجة التى يتحدث بها البطل المصرى أو القوقازى من حيث اللهجة والايقاع والسرعة والحركة والفوناتيك . كما أن الاختـلاف يوجد أيضا فى الطريقة التى تخرج بها الكوميديا عن التراجيديا ، شيكسبير عن لوب دى فيجا ، وباجوجين

عن تشـيكوف ، وميللر عن ألبى ، وسنج عن تينسى وليامز •

من الخطأ تقسيم المصرية الى حـديث وقديم • فهذا حـكم بدائى قاطع ، لا يصـلح لتطوير الفنون المسرحية • ان الحياة الفنية من حولنا هى التى تضـع المواقف والطرق للتطوير • وهى أيضـا التى تضـع الأحكام فى النهاية •

علينا كمخرجين أن نترك الأمور تسير على عواهنها داخل الحقل المسرحى • علينا أن نتدخل فى مهامنـا التى فرضتها علينـا أصـول صنعتنـا • كيف ذلك ؟ مثلا •• هل نترك النص المسرحى على ما قدمه المؤلف المحلى أو المترجم ، احتراما للكلمة ؟ أم علينا التدخل والتحذلق والتكييف الدرامى كما يقولون ؟ • أنـا شخصيا لا أميل الى الرأى الثـانى ، لأنه هو السبب المباشر فى انحدار واسفاف الكلمة الدرامية • ليس فى عالمنا فقط ، ولكن فى عوالم مسرحية أخرى يشير اليها توفستوجونوف والى حدوثها أيضا فى المسرح السوفيتى ومسارح أوربية قليلة أخرى •

اختيار الكلاسيكيات ..

يعالج توفستونوجوف مشاكل اختيار الكلاسيكيات وطريقة التعبير والتأثير الذى تخلعه على المسرح ، حتى لا ينفصل ريبرتوار المسرحيات الكلاسيكية من الصورة العامة التى خطط لها المخرجون فى الاتحاد السوفيتى . لكن .. أى نـوع من الكلاسيكيات وقع الاختيـار عليه ؟ وما هو الشكل الفنى الذى ستعرض به ؟ بل ما هى النتيجة الجديدة المتوقعة التى يجب أن يصـل اليها العرض الكلاسيكى حتى يختلف عن نفس العرض عندما قدم منذ عشرين عاما مثلا ؟ كل وجهات النظر هذه قد نوقشت على المستويين العلمى والفنى ، داخـل اطار السير بالمسرح وكلاسيكياته الى التقدم ، والوصول به الى طريق العصرية .

وضمن هذه التجارب هناك ، يقع اختيار المسرح الأكاديمى على دراما (ذئاب وحملان) فى مستهل تنفيذ

خطة تعصير الكلاسيكيات • ثم يقدم المسرح مسرحيــة (الجريمة والعقاب) • وقد ساعده على هذا الاختيار وجــود ممثــل كبــير لديــه يقوم بدور البطــولة (راسكولينيكوف) • ثم تتبع فى نفس اللحظة مسرحية (المــال المزيف) ، وهى من المسرحيــات النادر تقديمها لجوركى ، ثم (الحفلة المقنعة) • وقد استبعد المسرح فى اختيــاره للكلاسيكيات المسرحيــات التى لا يجد شخصياتها مطابقة لنوعيات الممثلين فيه • وهو ما نعتبره نحن أول وجهة نظر يمكن منها أن نضــع أيدينا على خطة الاختيار للدرامات الكلاسيكية فى هــذا المسرح العصرى القابع فى مدينــة لينينجراد • ان المسرح فى تقديمه للأعمال الكبيرة يعلم تمــام العلم قوتها الدرامية ومدى امكانية نجاحاتها بين الجمــاهير • ولهذا فهو يحاول العثور على ممثلين عنده ملائمين لقوة العمــل الدرامى • فــاذا لم يجد فى الفترة التى يقدم فيهــا الكلاسيكية ، فانه يصرف النظر عن اختيار الكلاسيكية ، حتى يجد تحت يده الممثل أو الممثلة الذى يضطلع بهذه البطولة • الكلاسيكيات القديمــة والحديثــة أيضــا

مرتبطة دائما بشخصيات أبطالها وأدوارها الثانية (عطيل، ريتشارد الثالث ، دزدمونة ، مريض بالوهم ، طرطوف ، ديونيزوس ، أورست ، اسكيلوس ، يوريبيدز ، أوزفالد ... الخ) . ولذلك فمن الصعب - اذا لم يكن الممثل صالحا فنيا وفيزيكيا وعصبيا ونفسيا وأداء وتمثيلا - أن يحقق المسرح وجهة نظره العصرية التى يستلزم فيها بالتبعية اضافة جديدة الى ما تقدم فى عرض سابق للكلاسيكية . من الصعب أن يحقق ممثل لا تتوافر فيه هذه العناصر مجتمعة جديدا ، أو أن يعمل على تحقيق اضافة للمسرحية وللمسرح . ولذلك فالمسرح فى هذه الحالة يصرف النظر عن الكلاسيكية التى لا تقود الى جديد عصرى . ولقد استبعد المسرح دراما (هملت) فى سنة وظل مستبعدا لها عدة سنوات لأنه لم يعثر على الشخصية التى تمثل هملت من بين ممثليه . كما استبعد دراما (خطيبة بدون مهر) لأنه لم يعثر على الممثلة البطلة التى يمكن أن تقوم بدور البطلة (لاريسا) .

ورغم أن المشكلة الثانية التى تظهر عند تحويل الكلاسيكيات الى عرض عصرى مع الابقاء على تاريخيتها أو كلاسيكيتها ، على اعتبار أنه من الصعوبة بمكان تحويل الحادثة التى قد تكون تاريخية أغلب الأحيان لتنفيذ عصرى ، فان المسرح استطاع الى حد كبير أن يتقدم بخطوات فى هذا المجال ، دون أن يدعى لنفسه النجاح العظيم ، وانما بقى داخل مجال التجربة العصرية لعدة مواسم مسرحية . ذلك لأن مهمة التحويل هذه ، وبمسرحيات لها من الحقبة التاريخية ما لها ، ومن الأحداث المسلكية ومن مناظر البلاطات فى المشاهد المسرحية ما لها ، ومن الاطار البرجوازى ماله ، كانت هذه المحاولة من الصعوبة بمكان . لكنه يبقى للمسرح أنه حاول التجربة فى أن يقدم الكلاسيكيات للاقتراب من روح العصر ، الخطة التى أخذ بها المسرح نفسه ، حتى فى أصعب المجالات ، مجال الكلاسيكيات. وهو ما نعتبره جرأة فكرية وخطوة الى التقدم بالمسرح، خاصة وسط ظروف اجتماعية وسياسية غير برجوازية ،

تتعـارض مع وجهـة النظر فى أغلب هـذه الدرامات التاريخية والملكية •

ان التعبير العصرى لا يحدث طبعا فى حوار النص المسرحى • ولكنـه يحدث أول ما يحدث فى تصـور المخرج لمضمون العصرية ومفهومها • ويحدث أيضـا فى النقاط والعناصر التى يقدمها المخرج ليبرهن على عصرية أفكاره ، بحيث تكون قـادرة على تغيير وجه العرض الكلاسيكى • وليس معنى هـذا أن كل عرض كلاسيكى يمكن أن ينجح ليصبح عصريا • فالعصرية ليست (ختما) توضـع فيها الدراما الكلاسيكية من ناحية ، لتخرج من ناحية أخرى عصرية الصـنع • لكن المحـاولات للدخول فى العصرية كانت ــ الى جـانب ما سبق ذكره ــ تتركز فى تغيير الشكل • وهذا التغيير لم يكن يتضمن التفصيلات والجزئيات الصغيرة بقدر ما يتضمن المحاولات الفكرية للوصـول الى أشكال وقواعد جديدة ، لا تصرف المشاهد عن الأصل التاريخى أو الكلاسيكى ، ولا تجعله يقع أو يتعرض لبلبلة الذهن ، وذلك محافظـة من العصرية ، حتى لا تطمس معـالم

الكلاسيكية أو التاريخية القديمة التى تتناولها ، فيضيع بذلك الهدف الذى قامت من أجله التجربة العنصرية .

ان العصرية يمكن أن تفهم على غرار ما قدمه فيلار (٣) وكازاريس (٤) فى أعمالهما . قدم مسرح جان فيلار مسرحية (ماريا تودور) وهى دراما تحمل فى طياتها الرومانتيكية ، لكن اخراج فيلار العصرى لها جعل الدراما تتحلل من التأثير الشيكسبيرى على المؤلف فكتور هوجو ، وهو التأثير المعروف فى أعماله. وأحل بذلك فيلار وجهة النظر العصرية محل وجهة النظر الشيكسبيرية فى أعمال فكتور هوجو . هذه هى العصرية . واستهدف التغيير سواء عند فيلار أو كازاريس اظهار أبطالهم وبطلاتهم من زاوية جديدة . وبذلك قدم العرض قوة أسطاطيقية ونظرة أخلاقية معاصرة . ليس معنى هذا أن فيلار قد حول الكلاسيكية الى (أبستراكت) تجريدية ، أو أن كازاريس قد حولت التاريخية الى (مودرن) عصرية ، الأمر الذى قد يجعل الاخراج يفقد الظروف والأحوال التاريخية والكلاسيكية للدراما نفسها . كلا . لقد

خرج كل منهما بتفسير من خلال التعمق فى النص الدرامى، تفسير يلائم الصور العصرية التى وضعا الدراما فيها .. تفسير ينبع من واقع العصر وطبيعة الحقبة التى عاشاها والتى أخرجا فيها الدراما . تفسير كان محبذا ومعليا من شأن الواجبات الدرامية العصرية لخدمة الكلاسيكية القديمة .

وهو نفس الامر الذى يحدث حتى عند معالجة الأعمال الأخرى فى عصرنا فى محاولات تحويل الكلاسيكية الى المودرنية . لقد حول الفرنسيون قصة (تريز راكين) احدى أعمال زولا الى فيلم سينمائى عصرى ، وحول المسرح الأمريكى دراما (روميو وجولييت) لشيكسبير الى مسرحية عصرية الحدث باسم (قصة الحى الغربى) . هذا التحويل فى حد ذاته أمر قديم سبق اللجوء اليه . لكن الاضافات الحقيقية هى فى الباس هذه الأعمال لباس العصرية الذى يضيف ، أو الذى يجب أن يضيف جديدا . ومعنى هذا أن العصرية تستقطب الأعمال الكبيرة (قصصا كانت أم درامات) الى ميدانها الواسع فى

محاولة اغراء وتقديم أشكال فنية جديدة ، من شأنها أن تسير بالفنون المسرحية والسينمائية الى طريق التحول والتطور •

والنظرة الى استخدام الكلاسيكيات وتحويلها الى العصرية تختلف بالتأكيد فى الغرب عنها فى الشرق• بمعنى ان الأساس الفكرى الذى ينبع عنه فكرة التغيير يكون مختلفا • فالتحويل فى بلاد الكتلة الشرقية يستهدف عدم الوقوع فى الأبستراكت والتجريد الذى وقع فيه المعسكر الغربى ، بقدر ما هو — فى المعسكر الشرقى — محافظة على القيم الانسانية التى تحاول أن تسود العالم المعاصر ، تتجلى فى مستعمرات تريد الحصول على حريتها واستقلالها ، وفى بلاد تريد أن تتجنب الحروب وتهنأ الى السلام • واذا كانت هذه هى نظرة العصرية فى المجتمعات الاشتراكية فهى نابعة من قوانين مجتمعهم وقواعده وعلاقاته ، التى تمجد الانسان المعاصر وتعتبره المصدر الأول لاسعاد المجتمع والآخرين • كما أن المعسكر الشرقى يستهدف أن تجيب الدراما على أسئلة العصر • حيث تصعد الى

السطح أمام المتفرجين لتصل الى تعبير يقول « ان المسرح مهمته تعليم الحياة •• وليس فرض أفكار على المتفرج بطرق قهرية » •

من الطبيعى أنه من الغباء اخراج احدى درامات استروفسكى اليوم بالحرفية التاريخية ، لأن مسرح عصره كان يضاء بغاز الاستصباح • فهذه التعصبية لا لزوم لها الآن ولا أجد داعيا ملحا فى استعمالها لأنها لا تفيد المسرح المعاصر فى كثير أو قليل • كما أن من خطأ المخرجين اليوم التمسك بالشكل التاريخى فى اخراج شيللر بصورته الرومانتيكية الصارخة حرصا على التاريخ كما يزعمون • هذا خطأ آخر • فالمسرح يقدم ويعكس صورة العصر ، حتى داخل المسرحية التاريخية أو الرومانسية أو الطبيعية • ولكنه ليس منبر تأريخ • لأن الفن نفسه لم يكن تأريخا فى يوم من الأيام ، ولن يكونه مستقبلا •

ان القوة فى عرض العمل الكلاسيكى اليوم هو ازدهار العرض بين المقومات والامكانيات العصرية •

والخطأ الماضى فى عرض الكلاسيكيات يكمن فى هذا الخطأ الشائع ، الذى يحافظ على شكليات تاريخية ، تنفصل فى الغالب — وأحيانا كثيرة — عن أحاسيس ومشاكل الجمهور المعاصر فتحدث المشكلة ، ويحدث الانفصال ، ولا تنجح الكلاسيكيات بالصورة التى تقدم بها ، حتى رغم عظمتها الدرامية وقوتها .
لقد اكتشف مسرح الفن فى موسكو أعمال تشيكوف وقدمها استانسلافسكى فى اطار ناجح . ولكن ليس معنى هذا أن نتمسك نحن اليوم بقواعد الاخراج عند ستانسلافسكى تمسكا حرفيا وأن نجرى نسخها نسخا . اذن أين نظرة العصر الذى نعيش فيه ؟ وأين أولا وأخيرا شخصية المخرج نفسه ؟ ان استانسلافسكى وفاختنجوف ومايرهولد قد أخرجوا أعمالا ناجحة فى عصورهم ، ولكن ليس معنى هذا أن يتمسك المخرج المعاصر بوجهة نظرهم أو بدراساتهم فى حرفية مطلقة . لأن المسرح فى هذه الحالة يفوته قطار التطور ، كما انه لا يميل عادة الى اعادة وجهة النظر القديمة أو الوقوف عند علامة — مهما كان تأثيرها — تصيبه

بالجمود وعدم التحرك ، طبعا بدون المساس بالأصول الأساسية القديمة المرعية لمدارسهم واتجاهاتها • وحينما تمسك المشرفون والقائمون على بعض المسارح فى الاتحاد السوفيتى (فى مسرح الفن ، المسرح الصغير ، مسرح بوشكين بلينيجراد) بالقواعد الجامدة وصور الاخراج فى المسرحيات الروسية القديمة ، كان من نتيجة ذلك مرحلة الجمود والبلادة التى سادت فترة فى هذه المسارح • ولم يكن المسئولون هناك يحمون بتصرفاتهم هذه أعمال تشيكوف أو يحافظون على مذاهب استروفسكى وجوجول بقدر ما كانوا يحافظون على أنفسهم ومناصبهم • ومهما كانت قوة الدراما وعظمتها فان العرض المسرحى السىء (التقليدى المتمسك بتعاليم القديم) كفيل بأن يسقط المسرحية ولا يحقق لها النجاح • لأن فكرة الاخراج التقنيدية بمستطيعة أن تضعف من الدراما • فمن السهل قتل المسرحية الجيدة بواسطة الاخراج • لقد ترك استانسلافسكى للعالم تعاليمه التى تتمركز فى (التعليم) • لكن هذا التعليم يقف عند حد استعماله فى الفكرة

المسرحية ، لأن هـذه التعاليم العظيمة لايمكن أن تستند إلى كل تفصـيل فى الاخراج ومهمتـه ووظيفتـه ــ استانسلافسكى قد قام بواجبه على الوجه الأكمل •
لكن التطبيق يجب أن يكون مختلفا عند كل مخرج عن آخر بالنسـبة للأسـاس الاستانسلافسكى • المؤلف الدرامى يعطى الفكرة الدرامية ، لا يشك أحد فى ذلك• ومن الطبيعى أن يكون المؤلف هو أحسن من يفهم الفكرة التى وضعها • ومع ذلك فانه فى أحيان كثيرة لا يفهم المؤلف أجزاء من كتاباته وتكوينات درامته • وهذه هى مهمة المسرح والمخرج معا ، أن يبرزا أسرار ودخائل العمل الدرامى من ناحيـة ، ومن ناحية أخرى يتعاون المخرج والممثلون الذين يعملون أمام الصـالة المظلمة وتحت اضاءة صناعية على نفس الهدف لابراز معايير الدراما تراجيدية كانت أم كوميديـة ، وعلى توليد الألم والضحك والبكاء والعبث وكل ماله صلة بالدراما ، متعاونين بالفلسفـة والمنطق وعـلم النفس وسـلوك الشخصـية المسرحيـة • وفى داخل صـالة الجمهور تسطع الشمس ، والناس (شخصيات مسرحية

وجماهير) تتعلم وتناقش ، تعمل ولا تعمل ، تتصارع وتحب وتكره .. هذه هي المهمة الفنيه . ان الواجب الاكبر هو هذا الجسر الذى يربط المسرحية بالحياه ، وهو ما يجعل للنظرة المعاصرة القيمة ، لانها هي التى تعطى الشكل الذى نرى فيه المسرحية على خشبه المسرح . والواجب ايضا هو الذى يقوم به المخرج والممثلون الذين يحددون المستوى الفكرى للتنفيذ وايصاله الى الجماهير . ومعنى ذلك أن الواجب يمكن أن يقاس بالشخصية المكونة للعمل الفنى وثقافتها ونظرتها ورؤيتها ، ومدى ارتباط هذه النظرة مع الشعب والدولة والحكومه والعصر . هذا الانسجام والمزج هو الذى يخلق الايقاع الدرامى (للواجب) نفسه .

ان الفلسفة فى تقديم الأعمال الكلاسيكيه هى ألا تطمس معالم القديم أو التراث فى نظر المشاهد والمتفرج المعاصر . ولهذا فالعمل الكلاسيكى مطلوب فيه أن يكون متمتعا بالصحة المثبتة ، والتاريخية . والاثنوغرافيا (وصف السلالات البشرية والشعوب

وعوائـدها وأخلاقهـا) ، حتى لا يصبـح العـرض الكلاسيكى فى النهاية تعليميا متخفيا ، وحتى لا يبعد عن روح الفن المسرحى فيعطل من العصرية التى يجرى البحث عنها •

من الطبيعى أن كل مسرح مطالب بأن يرعى العصر الذى كتب فيه الكاتب درامتـه ، وكذلك العنـاصر الاجتماعية والتاريخية التى أقام عليها بناءه الدرامى حتى تكون موضـع احترام الاخراج والعرض المسرحى • ومن المفهوم أيضا أن العصرية فى الاخراج هى عـدم التمسك التقليدى بكل ما يراه المسرح ضرورى وعقيدة وتقليد واحياء لتقليد • والمسرح مضطر أيضا الى تبعية الكاتب واحترام أفكاره حتى يحقق ما خطته المسرحية من فصول ومشاهد وسطور • لكن المسرح غير مطالب أيضا بضرورة السير فى هـذه التبعية بالنسبة للعناصر السابقة كالعبد خلف سيده أو كالكلب فى اثر صاحبه ، لأنه فى نفس الوقت الذى يحافظ فيه على الأسـاس الدرامى مضطر أن يطور من شكله والانتقال الى أطوار

فنية آخرى جديدة • هـذه جميعها أمور معقدة بالجملة، وهى ما توصلنا الى ما يمـكن تسميته (بالتقليديـة الجامدة) • اذن ما هى التقليدية ؟ وما هى التقليدية الجامدة غير المفهومة ؟

منذ مئـات السنين ودراما (عطيل) تقدم على خشبات المسارح العالمية فى تقليدية لا يمكن اغفالها • لكن الحقائق تقول ان الشخصية العطيلية يطرأ عليهـا التغيير والتبديل كل عشر سنوات على وجه التقريب •• بالنسبة للتحليل • هـذا التغيير أو التطوير أو ادخال رؤى جديدة هو ما نسميه نحن (مهمات وواجبـات المسرح العصرى) • ومع ذلك فلا يمكن اغفال ما حدده التقليد أو العرف بالنسبة لشخصـية عطيـل على مر السنين • وعلى هـذا يكون اهمـال التقليد غبـاء لا يغتفر ، ويشـبه اختراع (البسكليت) الدراجـة اليوم فى عام ١٩٨٨ • ان من حقنا الحياد عن طربقـة التقليد • فى حالة العثور على شىء جديد نضعه مكان القديم من التقليد • وأن يكون الشىء الجديد نافعـا

ومفيدا ويحمل وجهة نظر • اما اذا كان الجديد تقليدا شكليا غير أصيل • فهو لن يكون فى هـذه الحـالة أكثر من فرملة تعطل وتؤخر من الانطـلاق العصرى • فاذا ما جاء مخرج معاصر واستعمل المسرح الدوار فى مسرحيـات استروفسكى ، وقيـل ان المسرح الدوار بتكنيـكه لم يكن مستعمـلا فى عـروض درامـات استروفسكى القديمة ، فهى نظرة متأخرة ورجعية فى الفن ، وشيء بدائى لا يصلح للفن المسرحى • ولمـاذا مثلا لا نخرج استروفسـكى اليوم ، بل وتشـيكوف الواقعى على مسرح دوار ؟ ان التكنيـك هنـا ما هو الا وسيلة وليس ثبتا تاريخيـا لعصر استروفسـكى أو تشيكوف • والعصر قد أعطانا الحرية لاسـتعمال وسـائل التكنيك الحديث ، طالمـا أن الجمهور يقبله ويستحسـنه ، وتعطى هـذه النظرة الحريـة للمخرج لاستعمال وسائل الاضاءة الحديثة ، حتى فى مسرحيات تشيكوف ، أكثر الدرامات واقعية • المهم أن تجند هذه العصريات فى التكنيك والاضاءة وتجدد شكل خشـبة المسرح لخدمة المضمون الدرامى للمؤلف ، وفى نفس

الوقت لتحل مشاكل المسرح التقليدى المتراكمة فى كل مسرح وأكثر من عرض مستهدفة خدمة العصرية وواجبات الدراما .

وعلى هـذا يتضح أنه من الصعوبة بمكان فى المسرح اثبات العصرية أو نشرها ، لأن كثيرين من المخرجين التقليديين سوف يعارضون وجهات النظر الجديدة متذرعين بموقفهم فى المحافظة على القديم وعلى التقليد وعلى التراث والعرف لكن .. أليس المسرح ثورة أدبية وفنية !!

المسرح ليست له مقاييس مرسومة أو مواصفات محددة متعارف عليها . فهو ليس مسألة رياضية يمكن حلها بطريقة ، أو لا يمكن حلها بطريقة أخرى . لست أدرى هل هـذا من صالح المسرح أن خلق هكذا ؟ أم هو فى غير صالحه ؟ فالموقف أهون فى بناء كوبرى مثلا . لأن الهندسة والمعمار والميكانيكا تحدد المطلوب بدقة وحسب مقاييس ثابتة لا يمكن اغفالها أو التحول

عنها أو عدم تنفيذها فى دقة والا انهار الكوبرى .
لكن المسرح غير ذلك بالتأكيد ، وهو السر فى صعوبته.

لكن ما هو التقليد الذى يجب ألا يحيد عنه مخرج معاصر اذن ؟ وما هى الأشياء التى يجب عدم التمسك بها ؟ لنأخذ المثال التالى . ولتكن مسرحية (عطيل) مرة أخرى . من التقليد الطبيعى والجيد أيضا الذى عرفت به مأساة الدراما أنها تقوم على غيرة عطيل . هذه الغيرة التى تمثل نقطة الارتكاز فى الدراما ومنطلق أحداثها وتطوراتها من خلال قلب طيب يكمن بين ضلوع شخصية عطيل الأسود . هنا تقليد وعرف لا يمكن اغفاله ، لأننا لسنا بمستطيعين كمخرجين أن ندخل هنا وجهة نظر عصرية مثلا ، تجعل عطيل من خلالها شخصية غير غيورة . فاذا فعلنا ، فان الدراما تنهار رأسا على عقب لو حاولنا ذلك . لأننا لن نصل للتضامن مع الخط الشيكسبيرى الذى ضمنه درامته . ولن نستطيع حينئذ أن ندخل فى روع المتفرج أن الأحداث والحوار الشيكسبيرى ينطبق على شخصية عطيل غير الغيور .

هذه حقيقة ثابتة . ولهذا وجب الحفاظ على مثل هـذه الأفكار وصيانة هذا التقليد وعدم الحياد عنه فى الخطة الفكرية للاخراج المعاصر .

كما أننا لا نستطيع أيضا أن نتمسك بتقليد أعمى حينما نطبق حرفيا تقليد (العباءة والسيف) (٥) فى المسرح الأسبانى والدرامات الأسبانية فى مسرح عربى مثلا حينما يقدم دراما أسبانية . ذلك لأن هـذا التقليد الأسبانى الخالص غير معروف فى الحياة العربية . وحينما قدم مسرح الجيش السوفيتى مسرحية (معلم الرقص) وهى مسرحية أسبانية ، كان الأمر مضحكا حينما لم ينتبه المخرج المسرحى الى مثل هذه التقليديات، وحين نقلها فى أمانة غبية ، سواء كان من ناحية الترجمة أو العرض الفنى . وهو ما يعنى أن التمسك بالتقليد يضر بالدراما ويقود الى نتيجة عكسية . ونفس الموقف فى التقليد ينطبق على شخصيات لوب دى فيجا

الأسبانى • وأرى أن المسرحيات ذات الصبغة القوميـة أو التاريخيـة أو التى تتحـدث عن رقعتها الأرضـية أو الجغرافية كثيرا ما تتعرض لهذه السقطات الفنية عند التطبيق ، وخاصـة المترجمات منها ، لأنها تحتوى فى النهاية على مفارقات مضحكة وعادات غريبـة وأفكار وحقائق متناقضة • والمخرج المعاصر على ذلك لا يمكن أن يكون معاصرا اذا كان عبد هـذا التقليد الخاطىء .

فى طريق تكوين الفكر الاخراجى ..

ما الذى يساعد أو يعطل أو يعيق تصور الصورة الفنية عند المخرج ؟ وكيف تكون الفكرة الاخراجية من وقت انبثاق الفكرة حتى طور الانتهاء من تحقيقها ؟ لا أقصد بذلك الخطوات الفنية التنفيذية التى يقوم بها المخرج فى أوقات التدريب المختلفة ، لكننى أشير الى الطور الفلسفى وحده ، الى التفكير وعملية التكوين الصامتة التى تبدأ فى مخيلة المخرج وأطوار معايشتها حتى تصبح الفكرة حقيقة على لسان الممثل .

مهمة المخرج تدخل فيها هذه العملية الفلسفية التى تحتاج الى الفكر والى علم النفس والى التخيل ، والى القدرة أخيرا على قياس الأمور وتحديدها .. الى نهاية المهام التى تقع على عاتق المخرج المسرحى . هذه الأفكار الرقيقة الدقيقة التى تظهر وكأنها نموذج عادى

أو اورنيك ، ثالذى يضـــع عليه الترزى خطة تفصيله
بدله من البدل • هده الأفكار تكون خطوطا تظل تمتد
وتتسع وتعرض وتتلون وتتضافر مع غيرها منذ بدايـــة
قراءة النص الدرامى حتى تتولد صـــور أخرى جديدة،
هى مخيلة المخرج وتصـــوره للدراما أو لمشـــهد من
المشاهد أو فصل من الفصول أو رقصـــة من الرقصات،
عندما يعمل المخرج على تفســـير وجهـــة نظر الكاتب
لتحقيق العناصر الدرامية التى ضمنها درامته الأدبية •
هذه المرحلة يجب أن يرتادها ويخوضها المخرج فى حذر
بالغ دون تحيز ودون انفعال لمشهد أو لفكرة أو حتى
لتأثير كلمة ، لأنها هى المرحلة الدقيقة التى يمكن أن
يبنى عليها المخرج خطوطا عريضـــة وأفكارا توسعية قد
لا تكون بالتأكيـــد هى الصالحـــة لمقومات الدرامـــا
أو لاستمرارها • وهو ما يسمى فى الأصول الدراميـــة
بمرحلة (الرؤيا) لدى المخرج • وهى تنتج من بعد
قراءته لنص من النصـــوص فى بحث دائم لديـــه عن
التصور الاخراجى للدراما • هده المرحله تتبع القراءة
الأولى والثانية والثالثة مباشرة • ان مرحلة (الرؤيا)

هذه من أخطر المراحل على حياة الدراما ، لأنها تتم في البداية دون أية مساعدات داخلية أو خارجيـة ، سواء من النص أو من الاضاءة أو الحركة • وعلى هذا يصعب اكتمال الرؤيا • وقد ينحرف المخرج أو يتهور أو يتخيل أشـياء ضمن هـذه المرحـلة تكون صعبـة التحقيق أو انفرادية التفكير ، بحـكم ظهور الرؤيا البعيـدة . بعيدة عن العناصر الفنية المساعدة الأخرى • وعلى ذلك تبقى (الرؤيا) هى العدو الأول للمخرج المسرحى . رغم أنها من ذاته • لأن الرؤيا الصحيحة لا يمكن أن تخلق فى الفن الا بعد مراحل عدة ، بعد أن يتدخل الممثل كمشترك فيها ليحقق مهامه وواجباته الدرامية ، وحينئذ تكمل الصورة وتتضح الرؤيا ، ويمكن الحكم الكامل عليها • كيف يكون ذلك ؟

الجواب أن كل انسان ، سـواء كان فنانا أو غير فنان ، فانه يتصرف نتيجة تصـوره وتخيله لشىء من الأشـياء • فاذا لم يكن الأمر كذلك ، فاننـا لسـنا بمستطيعين الوصول الى التكوين الفنى على المسرح •

وهو ما يقطع الخيط أو الاتصـــال بين خشبة المسرح وصالة الجمهور • وكل فن ــ وخاصة فن المسرح ــ يرتكز على هــذه الحقيقة ويتحقق وصوله بين المشاهد فى الصورة وفى الرسم والمتفرج فى المسرح وبين وقائع العمـــل الفنى الذى يعرض أمامه فى قاعـــة أو متحف أو مسرح من المسارح • فمن خلال الاحساس للمشاهد أو المتفرج يتكون تخيل هــذا المشاهد والمتفرج نتيجة ما يصل اليه من اللوحة أو الدراما • وهو ما يوقظ عنده بالتالى قوة التخيل ، الأمر الذى يتيح للوقائع الفنية أن تسير بالمشـــاهد والمتفرج الى المضـــمون من وقـــائع اللوحة أو الدراما • هذا الطريق الوحيد ، هو الصورة الفلسفية لوصـــول وتحقيق الفهم الفنى ، ولا طريق ســـواه •

القراءة للقصة مثلا تجعل القارىء يقيم جسرا أثناء القراءة بينه وبين القصة عن طريق التخيل ، لأن خياله ينشط أثناء تعرفه على الأحداث القصصية ، ويتخيل ما يقرآه وكأنه حادثة مسرحية مثلا • هذا شىء طبيعى •

نفس هذه الصورة للتخيل والتى تحدث عند قارىء القصه هى ما تحدث للمتفرج المسرحى أثنـاء استقباله للعمل الدرامى مثلا • وعلى هـذا نصل الى أن الرؤيا ليست وقفا فى المسرح على المخرج نفسه ، وانما هى مشاركة أيضا من المتفرج الجالس فى الصالة • لكنهـا تحدث أيضـا من جراء فكر المخرج نفسـه وطريقته فى العرض • هذه الرؤيا لدى المخرج وبعد القراءة الأولى وأحيانا الثانية والثالثة ، والتى تسبق الرؤيا المشاركة من المتفرج ، لا يمـكن أن تكون عميقة منذ القراءات الأولى • بل لابد أن تكون على العـكس سطحيـة قشرية • وكلما (ذاكر) المخرج رؤيته كتلميذ المرحـلة المدرسية الأولى حين يحفظ كلمات اللغة الانجليزية التى يستعملها لأول مرة فى حياته ويظل يجودها ، كلما وضع المخرج يده على أصـل الرؤيا ، حقيقتهـا وجذورها ، وكلما اكتشف أبعادها وجوانبهـا وعناصر مكوناتهـا والعوامـل المؤثرة فيهـا ، قـادته هـذه المذاكرة الى الانتقال من فن الرؤيا المسرحية فى الاخراج الى طريقة القـاء الممثـل والى تصـور الديكور والى تخيـل

الاضـاءة .. الخ . والعمق عند المخرج كالعمق عند الممثل . لا يمكن الوصول اليه الا بعد تدريبات طويلة. وكما يحسن ويصقل أداء الممثل ويتجود كلما قرأ وذاكر دوره ، كلمـا حسن أداء المخرج وفكره كلمـا ذاكر المسرحية التى يخرجها ، ولم يتخلف عند محطة (الرؤيا) الأولى . هـذا هو التحليل الفلسفى ، والفرق الوحيد الأساسى بين مخرج كبير ومخرج عادى . فالممثل الذى يكون فكرة عامة عن الدور منذ الوهلة الأولى دون أن ينتظر مذكراته والتعرف على مراحـل دوره وعلاقاته بالنسبة للشخصيات المحيطة به ، وبتأثير الأحداث التى تسير من خطوة الى خطوة ، يعادل المخرج العادى فى فنـه ، وهو نفس الفرق بين الممثـل العظيم والممثـل العادى .

ويعتـرض توفسـتونوجوف على تحليـل استانسلافسكى وقاعدته فى هذا المكان . وهى القاعدة التى تقول « ان الرؤيا الأولى عادة ما تتطابق مع التأثير الأول » . ويقول توفستونوجوف « حقيقة ان الرؤيا

الأولى تثير بعض النتائج والمعلومات التى تتوافق مع التأثير الأول لقراءة دراما من الدرامات ، ولكنه لايمكن بأية حال من الأحوال أن تتفق الرؤيا الأولى مع التأثير الأول • لأننا اذا قسنا بميزان درامى صــورة الدراما فى التدريبات الأولى من الناحية الفكرية ، فاننا سوف نختلف بالتأكيد عن النتيجة الفكرية التى تصــل اليها الدراما فى ليالى العرض أو فى تدريباتها الأخيرة » •

ورغم تعارض رأى العالميين المسرحيين ، فان ذلك لا ينفى أن التأثير الأول يمكن له أحيانا أن يتطابق مع الرؤيــا الأولى • ولكن توفستونوجوف يسير الى أبعد وأعمق من نظرة استانسلافسكى فيكون أكثر شمولا وتعريفا• واننى لأقف بجانب رأى توفستونوجوف بحكم كونى مخرجا مسرحيا ، على اعتبار أن التأثير الأول والانطباعة الأولى لا تكون دقيقة بالتمــام • لأن أبعــاد الدراما وأعماقها لا يمكن أن تظهر دفعة واحــدة أو تتكون وبالتالى من النظرة السريعة الشاملة (لا أقصــد هنــا سرعــة الوقت بل أقصــد سرعة الفهم والتكوين) ، وخاصة فى بعض المسرحيات المعاصرة التى تحتاج الى

البحث عن أشــياء كثيرة فيهــا معقدة تعقيد الحيــاة المعاصرة ، والى استجلاء لخطوطها قبل الوصــول الى عملية التأثير العام • لكن ذلك لا يمنع من الاعتراف بأن التأثير الأول له من المكانة الكثير بالنسبة للدراما ، لكنه ليس كل شيء فيها بطبيعة الحال •

من المؤكد أن القراءة الأولى للدراما تثير الكثير من التأثيرات عند أي انسان • خاصــة عند المسرحي المتخصص • تماما كالحادثة في الحيــاة • فهنــاك من الدرامات ما يبعث على الراحة ، ودرامة أخرى تثير العكس ، وتوصــل الى الانقباض والى غير ذلك من الأحاسيس الكثيرة والانفعالات الانسانية المتناقضة عند كل قارىء • لكن المرحلة التابعة الأكيدة هي مرحــلة تصفية الاحساس بجرس المسرحية وصوتها وموسيقاها وايقاعهــا ومخاطرها ومطباتها واكتمالهــا ونقصانهــا وبدائيتها وسذاجتها وعمقها ، وهي بصفة عامة مرحــلة (النقاء) والتأثير الأول دائما تأثير ذاتي • بمعنى أنه يكون معارضا عند واحد ، ومتحمسا عند آخر ، ومحبذا

عند ثالث ، لاخراج الدراما مثلا على خشبة المسرح •
وليس المهم هنا هو تحليل هـذه التعارضات الثلاثـة الناتجة عن التأثير الأول ، بقدر ما هو اثبات اختلاف التأثير الأول ودمغه بالذاتية • لأن النتيجة للآراء الثلاثة صحتها من عـدم صحتها لا تظهر الا فى آخر الشوط ونهاية الطريق بعد ان تعرض الدراما كعرض مسرحى ، والذى ينصف رأيـا على رأى أو يخذل رأيـا على آخر ، بحكم واقعية التجربة ونتيجتها •

كما أن التأثير الأول عادة ما يضمحل ويشحب ، وأحيانا ما يختفى تماما أثناء الاعداد للعرض المسرحى • ونسخ الاخراج للمخرجين كفيلة باثبات ما نقوله من التعبيرات التى تظهر مكتوبة فى ملاحظة من الملاحظـات مثبتة من أيام التدريبات الأولى ، والتى عند العرض نراهـا كثيرا ما تبدلت أو اختفت تماما لتحـل محلهـا ملحوظـة أخرى قـد تكون مختلفـة عن الملاحظـة الأولى تمام الاختلاف • فاذا ظلت الملحوظة الأولى كما هى فى نسخة الاخراج ، كان ذلك دليلا على صحـة التأثير الأول فى بعض الأماكن وبعض الملاحظات •

اذا ما انتقلت من التأثير الأول والرؤيا الى مرحلة ثانية ، أجمع علماء المسرح على تسميتها (رؤيا لغة المهنة) • وهى المرحلة التى يكون فيها المخرج أثناء القراءة الأولى صورا جاهزة للعرض ، بفعل اللغة الاخراجية التى يستعملها فى مهنته • أرى أنه من الضرر البالغ فى هذه المرحلة فرض (شكل جاهز) للدراما ، لأنه أخطر الأفكار فى مراحل الاخراج الأولى • لأن هذا الشكل الثابت الجاهز لا يقدم الا عرضا باردا مملا فى النهاية • والخروج من هذا المأزق فى المهنة يقتضى البعد عن التصور التقليدى المعروف للمخرج نفسه • وذلك بمناقشة وفحص التأثير الأول الذى يصل الينا من القراءة الأولى رغما عنا بحكم الشكل الفلسفى والنفسى الذى يحوطه ، حتى لا نصبح صرعى انطباعات عادية قد تحكم تصورنا وطريقة اخراجنا للدراما ، فلا نستطيع خلاصا منها •

ومن عرض الطريق تأتى أعمال أخرى ومهمات كثيرة فى ذهن ومخيلة المسرحى • منها ما هو خاص

بتكنيك أو تنفيذ ، وما هو خاص بمراحل التصــوير والابداع والايقاع • فمخرج يتخيل سلالم فى الحجرة تؤدى الى شــكل مســتويات مختلفــة الأحجــــام والارتفاعات ، وآخر يفكر فى المسرح الدوار ، وثالث يهتم بتخيل ديكورات رمزيــة أو ايحائيــة أو تأثيرية أو تكعيبية • والمخرجون الذين يتمسكون بشكل معين، حتى لو كان هــذا الشكل صالحا لدراماتهم ، فان ذلك يكون مرجعه الى أشكال مشابهة لمــا يتخيلونه مرت عليهم واختزنهــا اللاشــعور لديهم ، حتى اذا ما جاءت الفرصة ، فانها تخرج من اللاشــعور لتجد طريقها الى خشــبة المسرح لتواجه التنفيذ العملى • وفى كثير من الأحيان فان المركون فى مخزن اللاشعور ان لم يخضع للفحص والاختيار الدقيق ، فانه يكون ضارا بالدراما • من الطبيعى أيضا ان العكس يكون صحيحا • بمعنى أن هنــاك من المخرجين من يصل الى فكرة جهنميــة ناجحة لدرامته منذ اللحظة الأولى ومن لحظة التأثير الأولى • ونفس الحــال بالنسبة للممثلين الذين يبرزون فى أدوارهم حتى فى التدريبات الأولى دون انتظــار

للتفاصيل والتفسيرات وجلاء العلاقات التى سبق أن ذكرناها . هذه عبقرية . ولكن مما لاشك فيه أننا لا نستطيع أن نطبق هذه العبقرية — وهى حالات نادرة — على كل المخرجين والممثلين . أو أن نقر بالا بنظرتهم الأولى سواء فى مهنة الاخراج أو التمثيل . وقد يظهر لدى ممثل عادى فكرة عظيمة تطرأ هكذا بحكم الصدفة أو بحكم اكتشافه لموقفه فى الدور نتيجة تربيته السابقة أو خبرته بالحياة أو اكتسابه لموقف شبيه لموقفه الدرامى . ولكن .. من يضمن لنا أن هذا الممثل أو المخرج يستطيع أن يكون فى كل دراما على هذا القدر من المعرفة أو الذكاء أو الصدفة أو الاكتساب أو التجربة ؟

والعبقرية لا تزور الكسالى . لذلك لابد من العمل حتى تنشط قوة التخيل — كما يقول استانسلافسكى فى مدرسته — والمهم فى عملية البحث فى الاخراج الا يمل المخرج بسرعة حينما تتعقد الأمور والأفكار ولا يستطيع استلهام شىء يتطلبه موقف من

المواقف أو مشهد من المشاهد • ولا يصل الأمر جاهزا للمخرج اذا كان عنيد أو يائسا • بل ان العمل وتعميق الفكر والمذاكرة والتعاون الكامل مع فنييه هو الطريق له الى فنه • فاذا ما افترضنا وجود أحد المخرجين يكتفى بالرؤيا الأولى ويغلق نفسه وتفكيره على هذه الرؤيا ، فان ذلك سيقطع الطريق عليه ويسد الأمل عنده الى أجنحة الخيال الحرة لديه ، كما يوقعه فى حلقة مفرغة لا يستطيع ــ اذا دخلها ــ أن يخرج منها ثانية ليبحث عن بقية طريق المهنة الاخراجيــة • وحتى فيما يختص بالأفكار الصعبة التحقيق آراء أو تكنيكا ، فان المسرح العصرى مطالب بان يحلها ولا ينقص من خيال المخرج الشيء فيه مهما صعب ومهما تكلف تنفيذه • ومع ذلك فحين يكون النقص أو الضعف فى التكنيك ، بحــكم العمــل فى مسرح صغير أو مسرح مبتدىء المعمــار أو رجعى التكنيك قديمــه ، فان المخرج يستطيع أن ينفذ أفكاره بالتكنيــك اليدوى أو يقدم بديلا عنه • فالتكنيك فى المسرح ليس كل شيء • لكنه طبعا شيء هام ضمن أشياء أخرى كثيرة فى حياة العرض المسرحى

المعاصر • وعار على مسرح عصرى يحاول تقديم الجديد ولا يطور نفسه أو يجهز لنفسه وسائل هذا التطوير • وعار على القائمين على المسارح الحالية الذين يصمون آذانهم عن سماع الحقيقة أو الاعتراف بموجات الجديد فى الاضاءة والخدع ويعمون عن دراسة تطورات المسرح فى كل مكان • ويستبدلون هذه المهام – التى هى من أقدس واجباتهم لتطوير مسرح يدفع لهم مرتباتهم العالية – بالمفسطة فى شئون الفن ونظرياته وتاريخه على شاشات التليفزيون وفى محطات الاذاعة فى تزييف لعصرهم ولمسرحهم وللشعب الذى ولاهم سلطة المسرح ومقدراته •

ان المسرح قادر على كل شىء • وليس من الصحيح أن الفيلم (الفن السابع) ، رغم توسعاته قادر على أن يعوض لذة المسرح ومتعته • وعلى هذا فان احساس بعض المسرحيين بضعف المسرح أو تقهقره أحيانا أمام سلطات الفيلم احساس فى غير موضعه • فالمسرح قادر على كل شىء (راجع مسرحيات شيكسبير

ذات الأربعين مشهدا الواحد تلو الآخر) . فالمسرح لا يعرف حدودا . هكذا ولد ، وهكذا سيبقى وسيعيش .

والمخرج العصرى يحدد منذ اللحظة الأولى للعمل هدفه فى تحديدات دقيقة منتظمة متسلسلة ، ليعرف الأهداف التى سينقلها الى المشاهدين والوسائل المستعملة لتحقيق هذه الأهداف ، وامكانيات هذه الوسائل وطرق تشغيلها (بشرية كانت أم تكنيكية) فى غير خضوع لتاريخية الدراما التى بين يديه ، وفى غير اعتراف مطلق بالرؤيا ، وفى غير تنازلات فى التدريبات ، وفى غير اغفال لعينة من وسائل التكنيك والاضاءة والآلية الحدثة .

النوع الدرامى ..

ما قيمة النوع فى الدراما ؟ اذا أخذنا الموضوع أو الشيء الذى ستبحثه الدراما ، ووضعناه أمام مرآة مسطحة ، ثم أعدناه الى مرآة أخرى مقعرة كالعدسة ، ثم حولناه مرة ثالثة أمام مرآة أخرى بين التسطيح والتقعير . فماذا نرى ؟ يمكن أن نرى هنا الشكل يختلف فى كل مرة عن الأخرى . ففى كل مرة من انعكاس المرآة يظهر لنا الشيء بشكل آخر . والمصورون السينمائيون يعرفون هذه الحقيقة تماما ويعدون للأشياء المختلفة عدسات مختلفة ، لكل شيء عدسة مختلفة يصورونها بها حسب الموقف الدرامى وحسب وجهة نظر الاخراج السينمائى والخيالة .

والدرامات على اختلاف مشكلاتها التى تثيرها على المسرح فى حاجة الى عدسات تعبيرية تعكسها .

فهناك مشكلة الباحث عن الحياة من خلال نظرة ضيقة تتوافق مع ثقافته البسيطة السطحية . وهنـاك مشكلة الذى يرى الأشياء فى صورة بانوراما على مدى واسـع عريض دفعة واحدة ، وهنـاك من يتأثر بالتناقضـات ، وهناك الرقيق الطيب ، والقاسى المعذب ، وهناك أيضا المشكلة ذات اللون الواحـد والأخرى ذات الألوان المتعددة . وكل عمل فنى يتطلب طريقة خاصـة للتعبير عنه . ومهمة المخرج هنا هى استنباط أسارير المؤلف والدخول الى ذاته عن طريقها ، والنفوذ الى دراسـته خلال كلماته ووقعها ورنينها حتى يضع المخرج يده على نوعية الكاتب وما نسميه فى العرف المسرحى مذهبـه أو طريقته ، ليتسنى له التعرف على النوعية ، ومن ثم ايجاد أفضل الطرق لاخراج الدراما .

الأحوال الاجتماعيـة لكاتب تختلف عنـد كاتب آخر . والظروف عند كاتب قد تقدم نوعيـات عدة تظهر فى درامات عن أخرى ، رغم ان الكاتب واحد . وأحوال وظروف جوركى تختلف عن أحـوال وظروف

شيكسبير • وكذلك الأمر عند موليير وابسن وأربوزوف وآخرين • وعين الفنان النفاذة النقادة هى التى تحدد طريق ما يراه وتدفعه الى تقدير وتحديد النوع الدرامى عند كاتب من الكتاب ، بحكم ظروف الكاتب وأحواله • والمخرج وحده هوالذى تقع عليه مسئونية اختيار ظرف منالظروف أ وحقبة منالحقب فى حياة الكاتب لتكون عنوانا وخطا رئيسيا للدراما التى يخرجها للكاتب • من الطبيعى أنه قد تتكرر نظرات اجتماعية وأحوال كاتب عند كاتب آخر عاش فى نفس الفترة أو نفس البلد أو القارة أو حتى قارة أخرى ؛ لكن المخرج يبقى هو الفنان القادر على استخلاص الفروقات الدقيقة التى تحدد مزايا كل دراما وكل كاتب عن كاتب آخر ، وفى دراما عن درامة أخرى لنفس الكاتب • بل انه عادة ما يكون المسئول الفكرى عن كل الأنواع • كما يكون مسئولا عن تحديد نوع درامتين مختلفتين لكاتب واحد ظهرتا فى وقتين مختلفين ، بحكم تعقبه للكاتب والأحوال والظروف التى يمكن أن تطرأ عليه نتيجة تغيرات حدثت فى حياته أو سفريات قام بها

أو اعتقالات تعرض لها ، والتى يمكن أن تغير من موقف الكاتب الواحد فى دراماته المختلفة .

المسرح يطلب الحقيقة ، ويعمل على ابراز الطبيعة صادقة .. ولكن فى حدود وتحفظات . لمـاذا ؟ الناس فى الحيـاة لا يتكلمون بالشـعر ، بل بالنثر . لكن شخصيات بعض درامات شيكسبير ودرامات بوشكين ينطقون أدوارهم بالشـعر . وفى الحيـاة لايمكن أن يتحدث الحيوان أو تنطق العصافير . ولكن مسرحيات الحكايات (انظر حلم منتصف ليلة صيف لشيكسبير) تجعل الطيور تنطق والحيوانات تتكلم بغير أن ينزعج جمهور الصـالة . لذلك فان المخرجين الذين يجرون ويلهثون وراء تنفيذ الحقيقـة والطبيعـة ونقلها نقلا فوتوغرافيـا يكونون غير صـادقين ، بل وأقول غير موفقـين فى اخراجهم . ان عليهم النقـل فى حـدود وتحفظات كما سبق وذكرت . وهو ما يطمس ادعاءات المخرجين فى تمسكهم الحرفى بآراء القدماء . ذلك لأن عقلية المخرج يجب أن تكون أكثر تحررا من تنفيـذ

التوصيات للأقدمين على غرار عسكرى الهجانة دون تفكير أو نظرة ذاتية مراجعة •

كما أن (عالم المؤلف) يختلف عند كل مؤلف عن آخر • عالم تشكيوف غير عالم جوركى ، وعالم شتاينيك غير عالم جولزوورثى • وعالم المؤلف يعطى التضاد والاختلاف أيضا لعالم الدرامات التى يكتبها • والمخرج العصرى مطالب بأن يبحث عن الاختلافات التى تنشأ من اختلاف كل عالم عن العالم الآخر • لكن كيف لنا أن نضع أيدينا على النوع الدرامى وسط هذه الانفتاحات الدرامية التى تكتنف مهمة المخرج المسرحى؟

أولا من الطريقة التى تظهر فى المسرحية خلال طبيعتها وأحاسيسها • وثانيا من خلال طريقة الأداء التمثيلى التى يحددها المخرج أيضا • وهى التى يتولى الممثلون تنفيذها نقلا الى الجماهير ليصلوا بذلك الى تحديد النوع • فاذا ما أعطينا مثالا لذلك عن كيفية اكتشاف النوع فى مسرح دستويفسكى ومسرح تشيكوف على سبيل المثال ، فاننا نجد أن دراما (المجانين) لدستويفسكى تتمتع بمشاهد قصيرة

متسلسلة • وكل مشهد فيها يبدأ بشكلة درامية مكثفة تعادل فى قوتها ختام المسرحيات التراجيدية المكتملة • وتسير الدراما فى هـذا التشكيل الى النهاية • هـذا بينما نجد درامات تشيكوف (الشقيقات الثلاث مثلا) تؤكد نوعيتها المساحة العريضـة للحدث والحوار داخل الفصل الواحد الطويل بما تحتويه على التموجات التى تشبه أمواج البحر الهادر فى شـدها وجذبها • فـاذا لم يختر المخرج الطريقـة الاخراجيـة الصالحة لهـذه النوعية ، وعرف كيف يفرق بين كل من النوعين ، فانه واقع لا محـالة فى خطأ شديد ، لأنه سيقدم فى النهاية مسرح دستويفسكى التراجيدى على أنه دراما يومية تموج بالميلودرامات ، فيقضى بذلك على أهم خصائص مرارات مسرح دستويفسكى النفسى •

والعثور على النـوع يعنى أن الاخـراج يلبس الدراما العادية ملابس ملائمة لسنها ويختار لها الألوان التى تساعد على ابراز جمالها • وحينما نضـع الدراما أمام مرآة بعد ذلك فانها تعكس فى النهاية بالتمـام

والكمال وفى دقة متناهية صورة (طبق الأصل) من الدراما التى تتبعها الكاتب الدرامى ، ولا تخرج علينا بأشكال تمويهية مضحكة ، كالتى نراها فى المرآة المسحورة داخل مدينة الملاهى .

المخرج لا يمكن أن يكون شارحا أو مفسرا أو معلقا فقط ، انما يجب وبالضرورة أن يكون مبدعا أيضا . فهو الذى يغور داخل الكاتب الدرامى ، وداخل النفس ليجعله عرضا مسرحيا بالصورة والصوت والحركة والضوء والبانتوميم والرقص والأكروبات أحيانا . وهو لكى ينفذ هذه العناصر فى كل مرة يخرج فيها احدى الدرامات لابد أن يتجنب الأغانى أو الفكر المكرر ، ويهرب — أحيانا كثيرة — من ملاحظات المؤلف المسرحى . ان المخرج لا يعيد ما هو مكتوب فى شكل عرض مسرحى ، بقدر ما يبتكر لغة جديدة للتعبير ، لغة تختلف عما هو مكتوب فى النص الدرامى . ولما كانت الحياة هى المعين الأبدى الذى يستمد منه الكاتب الدرامى ، فان المسرحية هى المعين الذى يستمد منها المخرج

المعاصر خلقه وابداعه • فالمؤلف يعبر عن نفسه ككاتب درامى من خلال الدراما التى يكتبها ، بينما المخرج يعبر عن نفسه من خـلال العرض المسرحى الذى يقدمه على خشبة المسرح •

المخرج يكون وجهـة نظر كأى فرد فى هـذه الحياة • لكنه اذا تعارض فى وجهة نظره مع وجهة نظر الكاتب الدرامى ، فان عليه أن يتنازل عن وجهـة نظره ليحقق نظرة الكاتب الدرامى صاحب الدراما المكتوبة• لأنها هى فى الأصـل المـادة المشتركة بينهما • وأحيانا ما لا يستطيع الكاتب لقصوره أو لعدم نضـوج الفكرة لديه أو لعيب فى تحريره لمـادته على الورق ، ان يجعل فكرته الدرامية لامعة واضحة • وتبقى بعد ذلك درامته وقد احتواها شىء أو كثير من الغموض • ومهمة المخرج هنا هو التقابل مع الفكرة واثرائها والسير بها تباعا فى طريق المؤلف الدرامى مستعينا بوجهة نظر الاخراج الجيدة •

أحيانا ما يذهب الانسان الى المسرح ولا تعجبـه الدراما أو العرض المسرحى • ليس من الضرورة فى هذه

الحالة أن تكون الرواية سيئة حتى لا تعجب المشاهد فقد يكون المشاهد فى حالة نفسية على عكس ما تقدم الدراما من أحوال وأحداث . وتكون النتيجة أن يرفض المشاهد العرض للتضاد النفسى الذى يتولد داخله . ومن هنا فان المخرج الذى يقرأ درامه لأول مرة ليخرجها أو ليقول فيها رأيا ، مطالب بان يمهد لنفسه (الحالة النفسية السليمة) التى تخلو من تأثيرات سابقة أو خارجية ، حتى يحكم على الدراما حكما سليما لا تشوبه شائبة ولا تتخلله اشعاعات غير صحية وغريبة من العقل الباطن عنده . وحتى ملاحظات المؤلف نفسه ليس من الضرورى التمسك بها ، لأن المخرج فى حل من استعمالها . وقد أثبتت التجارب أن التمسك بها لا يفيد كثيرا ، كما أن اهمالها لا يفيد أيضا . أن الأهمية فى تحديد المخرج للفكرة التى يضعها لابراز الدراما وعصرها . ولقد حضر جوركى عرضين مسرحيين بمسرح الفن لدرامتين من دراماته (البرجوازى الصغير ، الحضيض) . فى العرض الأول تعقب المخرج ملاحظات المؤلف جوركى ما بين قوسين ونفذها فى أمانة بالغة .

ومع ذلك فلم يكن مكسيم جوركى سعيدا بالعرض أو حتى مستحسنا له • وفى العرض الثانى خرج مخرجه سيمنوف (من أشهر المخرجين السوفيت) عن ملاحظات المؤلف وضرب بها عرض الحائط مبتكرا من ذاته ومن ابداعاته • وصعد جوركى الى خشبة المسرح فى نهاية العرض وهنأ العاملين معلنا اعجابه بالمخرج والممثلين •

على هذا نرى أن ملاحظات المؤلف لا يجب أن تؤخذ على عواهنها ، بل أرى من الأوفق دراستها وفهم معانيها واختيار الصالح منها لأسلوب وطريقة الاخراج، واستبعاد ما هو غير موافق أو متناسق مع خطة المخرج ووجهة النظر عنده •

النوعية لا تعنى فقط نوع الدراما ، ولكنها تعنى أيضا الطريقة التى يؤدى بها الممثلون أدوارهم لتكون مصاحبة وملائمة للنوع الدرامى • فمسرحية ممثلوها يتوجهون دائما بوجوههم الى الصالة بحديثهم

وحوارهم . وآخرون يمثلون وكأن لا وجود للصالة آمامهم أو فى اعتبارهم (على طريقة وجود الحائط الرابع .) لكن القضية أعقد من جانب التشكيل الذى يكون عليه الممثل وقت التمثيل . فالممثل أثناء دوره آحيانا ما يحذر الناس فى جملة معينة أو هو يقدم نصيحة يحب أن يشرك معه الجمهور فيها . فأرباجون فى (البخيل) عند موليير دائما ما يكون وجها لوجه مع الجمهور فى استجداء دائم لهم خاصة عندما يسرق صندوقه وماله . بينما قواعد اللعبة فى (الشقيقات الثلاث) عند تشيكوف تقتضى ـ استكمالا للاطار النفسى العام ـ أن يلعب الممثلون وكأن الحائط الرابع أمامهم يفصل بينهم وبين الجمهور . ان المخرج يحدد منذ البداية الأماكن التى يتوجه فيها الممثلون بوجوههم أو بالمقطع الجانبى الى الصالة شارحا الأسباب والدواعى .

وأحيانا ما يحس المخرج النوع الدرامى ويتفهمه.

لكنه يكون عاجزا عن استخراجه أو تطبيقه أمام الممثلين، وبالتالى لا يظهر النوع واضحا أمام المتفرجين . لكن الحقيقة أن مشكلة (النوع الدرامى) مشكلة معقدة ليس باليسير استكشافها فى سهولة . لأن الدراسات أهملت هـذا النوع من البحوث . وقد تستفيض فيه مستقبلا .

التحقيق لفكر المخرج ..

كيف يمكن أن تترجم فكر المخرج ليصير لغـة يفهمها ويتعامل بها الجهاز الفنى ؟ وما هى الطرق التى تحدد الشكل النهـائى الأخير للعرض المسرحى ؟

عندما ينتهى المخرج ــ كما سبق ووضحت ــ من تفهم النص الدرامى وتتولد لديه (طبيعة الاحساس) بالدراما ، فانه يبدأ فى الخطوة التالية .. فى التنفيـذ الفنى ــ وأعنى به ما نسميه نحن المسرحيون (تحقيق الفكر للعرض المسرحى) .

المرحلة الأولى والمرحلة الثانية تقتضيان من المخرج أن يعمل وحده ، حتى يستخرج صورة التكوين الفنى من داخله وتضـع ذاته بصماتها على الدراما التى يزمع اخراجها . وعمله لوحده ليس أنانية أو سرا أو مشكلة خاصة ، لأنه يكون لديه المـادة الأدبية التى سيعمل

بها ، يحدد نوعيتها ، ومضمونها الدرامى ، ويناقش مع نفسه تحليل الشخصيات ، ويستعرض كفاءات ممثليه ويقارن بينها وبين الشخصيات الدرامية فى الدراما حتى يفكر فى اختيار الأدوار وتوزيعها • وبصفة عامة بكل ما يختص (بالتحقيق الفنى) •

وهنـاك نقطتـان محددتان تدور فيهمـا هـذه المرحـلة (١) • تصـور المخرج للعرض • ويتبع ذلك تسلسل العمل الفنى ووضـع اليد على أحوال الدراما ومتطلباتها والعلاقة أو تصور العلاقة مع الممثلين كأدوار وشخصيات • وكلمـا اختصر المخرج هـذه المرحلة كان بعيدا عن الخطر والتعرض لمشاكل كثيرة ، وكلمـا كان سريع البت فى أمور تجلب عليه مشاكل ومتاهات تكمن فى متاهات الممثلين وسفسطاتهم وأحقيتهم فى دور البطولة والأدوار الثانية ، كما حصـل على نتائج طيبة لعرضه (٢) • والنقطة الثانية وهى على طرف النقيض مع النقطة الأولى التى سبقت • وهى أن يعد المخرج كل شىء تفصيليا أمام عينيه من خلال الارتكاز على مخيلته،

حتى الجزئيات يناقشها أدق المناقشة ، حتى يصبح تخيله وكأنه مشروع هندسي بالمتر والسنتيمتر •

ومع اعتراف توفستونوجوف بالنقطتين السابقتين، الا انه لايميل الى ترجيح احداهما على الأخرى • لماذا؟ بالنسبة للنقطة الأولى فانه يرفض شكلها وبالتالي محتواها الذى يقود الى تنفيذ فنى من جانب المخرج تغلب عليه كثرة المهمات النفسية التى تواجه الاخراج • وهو يرى أحقية المخرج فى مسئوليته الملقاة على عاتقه ، لكنه يرى أن التنفيذ الفلسفى يجمد فن المخرج ، لأنه يحوله الى تصور زائد عن الحاجة ، كما يضيع الجهد والطاقة وصورة الهدف • ويقضى فى النهاية على النشاط التنفيذى ، لأنه يعرض المخرج لمجابهة ميدان واسع الأطراف عريضه •

وهو كذلك لا يستطيع أن يقبل النقطة الثانية ، لأنها تشكل غرابة فى الاحساس بها لديه • فهذه الهندسية التى تطمس معايير الفن فى هذه الطريقة ، من شأنها القضاء على اندفاعات الممثلين واستخراجاتهم

أثناء الاعداد للتدريبات ، كما تقضى على مبتكراتهم التى يمكن أن تفيد العرض المسرحى • كما يرى أن التسبق الذى يحدده المخرج مسبقا يقيم ســورا حديديا أمام الممثلين يصعب معه تقديم التعاون المزدوج ، المفروض أن يتولد نتيجة المعايشـــة والتدريبـــات واستمرارها • ومعنى هذا ان يعمل الممثل بجناح واحد ، هو تصـــور المخرج الهندسى المطلق ، ويبقى جناحه الأصلى الثانى مكسورا أو مشلولا •

يقول توفستونوجوف « ليس من المهم أن يمسك المخرج فى يده الحديدية ــ بحكم المهنة ــ بالخطـــة الجـــاهزة • وليس من المهم أن يتبـــع كل ما كتبـــه أو خططه فى نسخته بالحرف الواحد » (٦) ، ولكن المهم هو العثور عنده على متطلبات الموقف وفورا من خلال جلسة التدريب • طبعا بعد أن يكون قد قطع المخرج مرحلة الدراســـة والتفكير والتصور المشاهد • لأن الاشـــتراك اللحظى الفعلى للمخرج وقت التدريبـــات وتشغيل ذهنه مع القوى المتدفقة من الممثلين (القاءهم

وحركتهم) يفوق بكثير ما خططه فى بيته فى هدوء فى حجرة مغلقة جامدة بعيدة عن الموقف المسرحى والدار المسرحية والجو المسرحى الذى يخلعه الممثلون وعمال الاكسسوار وفنانو الموسيقى وعمال الديكور على طبيعة العمل المسرحى نفسه • ومع أن توفستونوجوف يعترف أن الفكرة الأولى للمخرج هى أحسن الأفكار ، الا أنه مع ذلك يعترض على أن تبقى الفكرة ثابتة دون ما تغيير • وليس المهم فى الفكرة الاخراجية ارضاء الممثلين أو الوصول الى كيف يمثلون • ولكن المهم هو توصيل الاحساس الاخراجى لهم لنقله الى الصالة أثناء العرض المسرحى • ويتم ذلك بالوسائل الآتية :

١ ــ التحدث عن التصور الاخراجى ومن وجهة نظر الاخراج فى توضيح أهم الأحداث الدرامية فى تحديد ووضوح •• وضوح ضوء الشمس وأشعتها •

٢ ــ تعقب الاخراج للحياة الروحية للأدوار المسرحية •

٣ — بنـاء المراحـل النفسية لتصرفات الأدوار والشخصـيات المسرحيـة فى تناسق دقيق دون خلط أو تعقيد .

٤ — ايضـاح التصـور الاخراجى والعـلاقات الدرامية بين الصراع وبين دواخل الشخصيات النفسية، حيث تقوم على أساس هـذه العلاقة مراحل التسلسل الفنى فى الدراما . فاذا لم تتواجد هـذه العلاقـة ، فمعنى ذلك أن التصـور الاخراجى مفقود أو هو غير موجود .

٥ — اثبات الأسـباب والمبررات التى تحـكم العلاقات الفنية فى المشاهد وبين الشخصيات المسرحية . لأن هذا الاثبات هو الذى ينتج عنه الجو العام ، الذى يعبر عن الدراما وسيرها وتطورها ، كما يحقق الدفع الداخلى لحياة المسرحية .

٦ — العثور على التكوين الفلسفى للمشاهد ، كل على حدة ، وأبرازه داخل اطار محدد يسير فى الباطن

مع الظاهر الذى يقدمه على خشبة المسرح • بغير هـذه العناصر جميعها ليس هناك حياة للمسرحية • ولابد أيضا أن تقدم كل هـذه العناصر السابق ذكرها محددة واضحة بقياس منضبط دون اختصار أو تفريط ، حتى تمسك كل نقطة وكل عنصر بأهداب طريق الدراما لاكمال البناء الدرامى فى العرض • والفروقات الناتجة عن أساسات وقواعد هذه العناصر وعن تطبيقاتها يجب ضبطها أثناء التدريبات • وهى تتراوح عادة بين أخطاء الممثل الذى لا يقدم تكوينا نفسيا كاملا ، أو عدم وضوح الأسباب والمبررات التى تحكم العلاقات الفنية فى مشهد عن غيره •

عمل المخرج مع الممثلين ..

ان عمـــل الممثل الجيـــد يتمركز فى البحث عن خطوط عصرية تعكس دورا تمثيليا على درجة عالية من الثقافـــة والفكر والذهن • وعلى هـــذا فان الدراما العصرية ترتكز أشد ما ترتكز على جهد الممثل فى هذا المجال ليعطى الكثير فى مراحـــل عمله التى تتمثل فى تفكيره الذاتى ، واعداده ، ونظرته العامة ، والعمل الفنى الذى يتســـم بالعصرية والتقدميـــة • وأحيانا ما يفهم المتفرج ما يريده الممثـــل دون أن ينطق الأخير بكلمـــة واحدة • تخرج من شفتيه • حيث تتحكم فى أمثـــال هذه اللحظات داخل المشاهد المسرحيـــة دفعات الممثل الداخلية ، أفكاره الساخنة • كثير من الممثلين يمثلون فى اجادة ويلقون فى بيان ، ولكن تبقى جهودهم غير ذات تأثير ، لأنها لا تتعدى أنوار الحافة أو مكان الأوركسترا ولا تصـــل بالتالى الى صـــالة الجمهور أو الى آذان

المشـاهدين وأحاسيسهم • وهـو ما يعنى أن الممثـل يستعمل موصـلات باردة وبعيدة عن تفسيرات الدراما او عن الدور الدى يمثله ، حتى ولو كان مندمجـا فى التمثيل • ان الممثل مربوط بعجله المتفرج ومفروض الا يفلت منه المشـاهد حتى لا يصـل الى ترك بؤرة الحادثة أو الموقف المسرحى ليفكر فى شىء آخر بعيد عن الدراما • وعلى هـذا فان الضرورة تقضى من الممثل أن يعيش دائما وأن يخلق (دائرة معايشة) بينه وبين الصـالة • فاذا ما سبق المشـاهد الممثل فى استنتاج النتـائج ، كان ذلك عيبـا فى الدراما وفى الممثـل أيضـان • لأن الممثـل هو الذى يقود المشـاهد ، ولا يمـكن بطبيعـة الحـال أن يـكون القـائد فى الخـلف • لذلك فالممثـل فى تكوينـه الدرامى لبناء دوره مطـالب بأن لا يكشـف عن أوراقـه دفعـة واحـدة ، وألا يكرر أسـلوبه التمثيلى خـلال الدور الواحد ، ولا يعيد حركاته ضمن المشـهد الواحـد • لأن دوره وبالتـالى شخصيته يكونان فى حـالة عدم اهتمام بالنسبة للمتفرج اذا هو اتبع الأساليب المسجوجة

السابقة . عليه أن يقدم دوره فى تسلسل منطقى ، بأن يبدأ بداية طيبة من الألف وينتهى بالياء . ولا يرمى بكل مقومات الحروف وتشكيلاتها المختلفة وبنطقها المختلف مرة واحدة . انما عليه ان يقول الألف ثم الباء ثم التاء .. وهكذا دواليك . وفى كل حرف يقدم جديدا يناسب قيمة الحرف الذى يقدمه .

ومن خصائص المخرج أن يكون صبورا حذرا من كل تصرف فنى يطرأ مع الممثلين خلال التدريبات لشهور . وهو يستعمل التوازن ليكون التوازن هو الموقف الفاصل والحكم فى أمور العمل ، حتى يربى الطاقم الفنى الذى يعمل معه تربية فنية عصرية . وذلك باعطائه أهم الأهميات ، ولا يتعالى عليه فيقتل فيه لمسة الفنان ، ويحوله الى فنان يحس عقدة الاضطهاد الفنى . ولذلك فالمخرج يضع فى اعتباره اختلاف مقاييس الممثلين وطاقاتهم وأنواعهم وطرق فهمهم لملاحظاته وتعليقاته وشروحه ودراساته ، مما يضطره أحيانا لتقديم التنازلات ... ولكن الى وقت قصير جدا ، ثم يعيد التربية الفنية فى أسلوب آخر . وهو ما يجعل مهنة

المخرج تتسم أيضا بالتربية والتعليم . أحيانا ما يضطر المخرج لتقديم تنازلات للجمهور أيضا . فاذا تغاضى المخرج عن دوره التربوى والتعليمى تجاه الممثلين فهو يفقد مستقبله فى تربية الفنانين ، ويفقد مع ذلك أهم أهداف رسالته الفنية .

والممثلون أنواع . خريجو المعاهد الفنية المتخصصة العالية (معاهد التمثيل) ، وهواة ، ومثقفون ، وأنصاف جهلة ، وجهلة ، مطلعون وغير مطلعين ، أذكياء وكسالى ، جيدون وضعيفون . كل هذه التشكيلة تقع فى يد المخرج الذى يجمعهم حول وحدة واحدة ووجهة مسرحية متحدة ليقدم بهم دراما من الدرامات فى أسلوب موحد ، رغم اختلاف المذاهب والمشارب والتعليم والثقافة والذكاء والتربية والاطلاع . بل ان من الممثلين — وهم كثيرون — من لا يستمع الى ملاحظات الاخراج ، ويسير فى غيه فى تنفيذ ما خططه لنفسه ، أو ما يكرره فى كل دراما يمثلها دون تنويع أو ابتكار . على المخرج اقناع مثل هذا النوع

بملاحظاته ، لا لأنه هو المخرج الذى يعطى التعليمات ، ولكن لأن مقررات الدراما وظروفها وجوها تفرض هذا التغيير الذى يقضى على الممثل الاقتنـــاع به ليترك روتينياته فى كل دور ، وينسى الأختام والصور التقليدية التى يركب عليها حوار كل دور يمثله فى أية مسرحية ، ليخرج من القوقعة الفنية ، التى يعيش فيها كثير من زملائه المساكين المتغطرسين .

ان أهم مشاكل العلاقة بين المخرج والممثل تكمن فى التغيرات الكلامية . وتوفستونوجوف يرى أن شرح المخرج الكثير يسبب مشكلة معاصرة فى مسارح الاتحاد السوفيتى . ويصدر حكما نختلف معه فيه كثيرا ، وهو أن المخرجين يشرحون كثيرا وفى اسهاب ويتمادون فى شروحهم ، حتى يستهلكوا كل وقت جلســة التدريب المخصصة للممثلين . لكننا لا نستطيع أن نأخذ حكمه على مشكلة التفسيرات قضية مسلمة . لأن المفروض أن حكمه من وجهة نظره يعتبر حكما عاما ومطلقا ، يمكن أن يطبق على مسارح أخرى فى بقاع أخرى من العالم . وبالتالى يصبح حكمه كالنظرية التى يمكن أن تسود .

فاذا ما طبقنــا رأيــه هــذا على مسرحنا العربى ،
وجدناه غير محق فيما وصل اليه من نتائج عممها على المسارح المختلفة • بمعنى أن كثرة الشروح التى يتهم بها توفستونوجوف المسرح السوفيتى لا نجد لها مثيلا فى مصر مثلا ، وقد لا نجد لها مثيلا فى مسرح فى آسيا أو استراليا • بل اننا قد نصــل الى نتيجة عكسية ،
تتعارض أشــد التعارض مع النتيجة التى استخلصها هو من مسارح الاتحاد السوفيتى • ان بعض المســارح المصرية ــ بحكم موقف مخرجيها العائدين من أوروبا ــ قد عرفت الشروح والتحليــلات التى يبذلها هــؤلاء المخرجون • حيث يبدأ الواحد منهم اخراجه بتفسيره للنص وأبعاده والظروف والأحوال وتصوره للعلاقات وتفكيره المبدئى للحركة والاضــاءة ••• الخ • ولكن الحقيقة والتجربة تثبت أن الشروح فى المسرح المصرى لا تجد من يمل منها لطولها أو الاســهاب فيها ، كما فى الاتحاد السوفيتى • بل انه لمن النادر من بين المخرجين التقليديين من يطرق هــذه الطريقة الأوربية فى التحليل، وكمــا نجد هــذه الندرة فى التقليديين نجدهــا بين

الشباب والعجائز والمثلين الذين تسربوا الى مهنة الاخراج ، وهم كثرة للأسف الشديد • اذن تبقى القاعدة فى المسرح المصرى هى الاخراج بلا شرح • وحتى لو كان هذا الجيل غير الشرعى للمخرجين يقوم بالشرح أيضا عند البدء فى اخراج دراماتهم ، فان هذا الحديث أو الدردشة لا يمكن أن نطلق عليها تفسيرا دراميا أو شرحا فنيا لعلاقات الشخصيات والدراما وكشف المفهوم الدرامى والافصاح عن نوعية الدراما، لأنهم أنى لهم أن يعلموا هذه الأساسيات فى المهنة وهم لم يدرسوها • وفرق كبير بين دارس المهنة ومحترفها ، تماما كالفرق بين الطبيب المتخرج من كلية الطب الدارس للمهنة وحلاق الصحة فى بلادنا فى العشرينيات والثلاثينيات فى ريف مصر • ان هذه الفئة التى كانت تمتهن المهنة قد وصلت بالاجتهاد ودخلت البيت من الشباك المكسور خلسة • ومع أن توفستونوجوف يحبذ استغلال أكبر مساحة من جلسة التدريب للممثلين وتخصيص أقل المساحات الزمنية للتفسيرات ، الا اننى أرى أيضا أن هذا الحكم قد جانبه الصواب فى

كثير • لأن طبيعة مهنة الاخراج تفرض قواعد غير هذه ؛
فيما يتعلق بالتفسير • ففى رأيى أن المراحل الأولى
للتدريبات قد يطول فيها الشرح عن التمثيل أو العمل
مع الممثلين ، وأن بدايات العمل لا يمكن أن تتحدد
ــ خاصة فى مسارح غير طويلة الباع بالفن المسرحى
تحدها ثقافة ممثلين ضعيفة بادئة ــ الا من خلال
الشرح والتعليق والتفسير والتفصيص • وهو ما يجعل
وقت التفسير أطول من وقت التمثيل أو التدريب عليه •
فاذا ما وضع المخرج الأساس الفكرى أمام ممثليه ،
وتفهم كل ماثل على المسرح دوره ومراحله وواجباته
(من خلال التفسير وحده) قلت المناقشات فى المراحل
التالية على وجه التأكيد • فاذا ما وضعنا فى الاعتبار
الروح التى يعمل بها ممثل فى أوروبا بالاضافة الى
تحمل المسئولية والواجبات ومعرفتها معرفة جيدة ،
واستوعبنا فروقات التطبيق عنها فى مسرح آخر عديم
المسئولية فاقد القاعدة . فان هذه الظروف سوف تغير

من قاعدة توفستونوجوف ومن نتائجها أيضا . لأن الممثل يمكن أن يتحدث كثيرا هنا وهناك . لكن ماذا يقول كل منهما ؟ هذه هي المشكلة والقضية .

من الطبيعي أن يكون المخرج داريا عارفا بقواعد فن التمثيل وفن الممثل . لكنه ليس من الضرورة أن يكون ممثلا عظيما . هذا الحكم مستقى من أن المخرج يجب أن يعى الأمور والتفاصيل المهنية بانفعاله واحساسه الى جانب فهمها بعقله أيضا . وهو ما يثبت المنطق والفكر دون الانفعال الشاطح فى مهنة المخرج . قال نميروفتش دانتشنكو « يمكن أن يكون المخرج أى واحد ممن لم يصعدوا على خشبة المسرح كممثل . لكن الممثل يجب أن يولد ممثلا » .

الممثلون لا يحبوا أن يتعبوا أنفسهم ، على اعتبار أنهم يرون فى قيادة المخرج وفى مهنته كل شىء جاهزا . فلماذا يتعبون أنفسهم بالتفكير ؟ لهذا فالمطلوب من المخرج أن يفهم هذه النظرة التى ينظر بها الممثلون اليه والى عرضه المسرحى . وما كل مناقشة يقوم بها الممثل

أمام المخرج لاثبات مشهد من المشاهد أو حول مشكلة من المشاكل أو التشدق بوجهة نظر الا تنفيسا عن العقدة التى يحسها كل ممثل والتى تكمن فى اللاشعور عنده ، والتى ترى فى حالة تضخم أحيانا لدى بعض الممثلين ، نتيجة معرفة سابقة أو سبق اجتهاد اخراجى أو معلومة مستقاة مكتسبة من الحياة • الى جانب الاحساس عند الممثل ، والذى معناه أن المخرج يفهم كل شيء ، أو المفروض فيه أن يفهم كل شيء عن الدراما والمسرحية والاخراج وما يستتبعه من متطلبات ومهمات •

وحينما يقترح أحد الممثلين فكرة وجيهة ، فان المخرج الجيد أحيانا — اذا رأى — فانه يقبلها • وليس معنى قبولها قصورا فى المخرج ، بل على العكس ان عدم قبول الفكرة الجيدة من أحد الممثلين — مهما كان — هو دليل القصور والغرور عند المخرج المعاصر • وتتطرق بنا هذه الاضافة الى سؤال يمكن أن نبحثه • وهو هل من حق الممثل أن يضيف شيئا يراه فى دوره

المسرحى ؟ وأرد فأقول • ان السؤال المعروف والذى وضعته الآن بنفسى سؤالا باطلا • باطل اذا نحن دخلنا فى مهاترات ونقائص لنتحدث عن الحقوق • ان الحق فى العمل الفنى هو حق الدراما • وحق المخرج فى العمل الفنى ما هو الا توكيل يأخذه ويحصل عليه بحكم وظيفته ومهنته ليكون نائبا عن الدراما فى اخراجها وتوصيلها الى الناس • من هنا يظهر أن لا حق للممثل ولا لغيره فى تغيير ما يراه النائب المسئول الأول عن العرض المسرحى • وكل المناقشات التى تدور حول هذه المواضيع البدائية لا تفسر الا قصورا فى علاقة الدراميين والمسرحيين بعضهم البعض ، وتفضح المسرح الذى يناقش مثل هذه البدع التى تفقد طريقها الى العلم ، كما تفقده الى الفن • والمخرج حين يصر على وجهة نظر معينة أو يطلب استعمال تون معين أو طابق صوتى محدد ، فان ذلك يكون بحكم قوة جبرية عليا من الدراما ، لكنها تظهر عن طريق النائب الوسيط •• المخرج المسرحى • لأن علاقة التنفيذ للطلب تكون بين

مخرج وممثل ، من خالق مبدع الى أداة ، ووسيلة الى غاية ، وليست هى علاقة بين فلان وعلان •

ومع كل ما تقدم ، فان المخرج لا يصل الى مكانته الفنية ، ولا الى تنفيذ مهمته الشاقة من خلال العلاقة الوظيفية التى تضمن للمخرج تنفيذ ما يراه بحكم وظيفته وحدودها ، أو مكانته العالية ، وانما يجرى التنفيذ الفنى فى مستوى عال وموفق ، اذا ما استطاع الوصول الى قلب الجماعة التى يعمل معها مقنعا اياها بفنه وبقدرته الابداعية على الخلق الفنى •

الديكور والموسيقى فى العرض المسرحى ..

الديكور والموسيقى من المشاكل التى تعترض المخرج وتتبع مهماته الفنية داخل العرض المسرحى . ولسنا هنا فى مجال التفسير التفصيلى لكل مرحلة من مراحل العمل فى الديكور أو الموسيقى .. لكننا سوف نضع أيدينا على مناقشة الجوانب الفكرية الأساسية فى تنفيذ هاتين النقطتين ، لأنهما يشتركان فى تهيئة الجو العام للعرض المسرحى . والمطلوب من الاشتراك الفعلى لهما هو أن يقوم كل عنصر منهما (الديكور ، الموسيقى) بايضاح وتفسير نفسه على المسرح ، وابراز وظيفته والمساعدات الجمالية التى يضيفها كل عنصر الى المسرحية .

الواقع أن البدء فى ديكور المسرحية تصميما وتنفيذا يجب أن يكون قبل بداية التدريبات الفعلية للممثلين (٧) . وواجبات الديكور واجبات منفصلة عن

واجبات الممثل ، لأن لها طبيعة خاصة فى التصميم والتنفيذ ، ثم تعديل التنفيذ ، حتى ولو ظهر الممثل والديكور قطعة واحدة فى لوحة واحدة أمام الجماهير وقت العرض المسرحى • الاعداد الفكرى للديكور يكون من المصمم وحده ، أو المصمم مشتركا مع المخرج برؤيته وفكره الفنى • فهما يحددان الأهداف التى سيعمل من أجلها الديكور ويقرران الوسائل اللازمة لمساعدته ومساعدة ابراز الميدانالحديث ، وكذا الألوان والاضاءة والمسارب والمداخل وأماكن الخروج • وهى أعمال كلها منفصلة عن العرض المسرحى عند مراحل التكوين والاعداد •

لكن •• ما هى العناصر التى تحدد العرض المسرحى ؟ من الضرورى أن يضع المخرج أمام مصمم الديكور الأبعاد والمقاسات والحواجز التى يتخيل أنها ستستعمل فى المسرحية • وعليه تبصيره بالجو العام للدراما ، حتى يساعده خيال الفنان التشكيلى بما يجده من حلول ليشارك بجهود الفن التشكيلى دراميا •

وحتى يعرض (الاسكيز) التصميم الأول والمخطط البدائى قبل أن يبدأ المخرج فى تحريك ممثليه • ليمكن التصليح والاضافة أو حذف قطعة أو شكل معين أو التعديل فى مساحة ما على الخشبة قبل اجراء حركة الممثلين فى تدريباتهم • ويفسر المخرج المطلوب من الرسم ومن الدهانات والألوان مبرزا للمصمم أبعاد الرؤى التشكيلية ، ومواقع الاظلام فى العرض ومواقع نصف الاظلام والوضع النفسى للمشاهد بتأثير الديكور عليه • كل هذه المواصفات التى يضعها الاخراج مواصفات هامة حتى لا نجد الممثل فى النهاية يقف وسط المسرح ووسط ديكور غريب عليه ، متناقضا مع ألوانه ، شاذا مع أبعاده ومساحاته • ان على الديكور أن يخلق تشكيلا فنيا للعرض قوامه الوحدة بين الممثل والمخرج ، وبين الممثل والمكونات التى حوله • فاذا عرفت خشبة المسرح التناقض بدلا من التناسق ، فان ذلك يكون خطأ الاخراج والديكور معا • والاخراج قبل الديكور •

أحيانا ما يقف مهندس الديكور أو مصممه فى

انحياز لكلمة المؤلف ــ نتيجة الدراسة الدرامية للنص ــ وأحيانا أخرى يسبح مع خيال المخرج • أو مع آراء الممثل ــ نتيجة حضوره التدريبات على التمثيل (٨) • لكن المهم هو تركيز مصمم الديكور على ابداع التناسق لفروع العمل الفنى ، ليساهم الديكور فى اظهار وجهة نظر الاخراج بالنسبة للأحوال والظروف فى المسرحية • ومن الطبيعى آن مهندس الديكور بحضوره التدريبات سوف يقوم بالتغيير الطفيف أو الكلى من خلال ما يستوعبه كل يوم ، ويوما بعد يوم بمشاهدته المشاهد مشهدا اثر مشهد ممثلة حية على الخشبة • ان (صورة خشبة المسرح) تلعب دورا هاما فى العرض الدرامى • لأن مهمة رجل الديكور ليست وضع قطع خشبية وسلالم وبانوهات (وأرماتورات) ومهام خشبية صغيرة على خشبة ، بقدر ما هو الايحاء بتكوينات نفسية ومكانية وميدانية من شأنها خدمة الدراما ، شحذا لخيال المشاهد حتى يتحرك ويسير فى اتجاه التحرك الذى يثيره الممثل نحو الهدف ويرسم له الاخراج منظوما • فاذا ما خرج

مهندس الديكور بفكرة وحدة من جلسات التدريب دون استعانة من المخرج وآرائه . فان ذلك سيعطى جوا تشكيليا من خلال ذات المهندس أكثر وزيادة من الواقع الدرامى الذى يضعه المخرج ، فيما لو شرح لمهندس الديكور مقدمات الدراما وظروفها ومتطلباتها . وعلى كل فان هناك من المصممين ما يجب أن يستوعب الأشياء من أصالتها ومصادرها .. أعنى من واقع خشبة المسرح نفسها أثناء التدريبات .

ان التعاون بين المخرج ومصمم الديكور من أهم الدعامات لاحياء العروض المسرحية العصرية . كما أن اختيارهما للأثاث يشكل هو الآخر تكملة للكيان الفنى وللصورة الاخراجية . ان اللون والشكل والحجم والوزن يمثلون عوامل هامة بالنسبة لاختيار الأثاث المسرحى . وكذلك الاضاءة التى تلمس هذا الأثاث وتقع عليه . والتكنيك الحديث فى المسرح جعل من السهل ادخال واخراج الأثاث بالآلية أحيانا وبالميكانيكية الظاهرة أحيانا أخرى ، بدلا من الاظلام التام ودخول العمال للتغيير ، أحد الأساليب المتأخرة البالية .

فى العصر الحديث تقوم الموسيقى بدور هام فى
الدرامات لم يكن متاحـا لها من قبـل • واسـتعمال
الموسيقى فى المسرح سلاح ذو حدين • فالموسيقى فى
اختيارها يجب أن تلعب دورا هاما ، وأن تكون ــ حين
تدخل قاطعة فى الأحداث ــ أداة التعبير الأولى فى نفس
اللحظة ، بما تسبق معه الممثل والحوار ، والا اصبحت
(تابعة) دون هدف أسمى واضح وجلى • وهناك
عروض بحكم أحداثها لا تحبذ اشتراك الموسيقى •
فمسرحيات جوركى مثلا من هـذا النوع • ذلك لأن
الدراما عنده بكثافتهـا وأحداثهـا لا تسمح بفراغ
ولو ــ محدود ــ يمكن أن يستغله الاخراج بوضـع
موتيفات موسيقية • وأحيانا آخرى ما يحمل الممثل
بكلمتـه والموسيقى بآلاتها ونغماتها أحد المشاهـد
أو المواقف الدرامية مشتركان فى الوصول الى نقطـة
درامية معينة أو لحظة تأثيرية خاصـة • وأحيانا أخرى
ما تحمل المهمة الدرامية التأثيرية الموسيقى مع الديكور
دون الممثل • المهم أن تعرف الموسيقى كيف توضح
مهمتها من الاستعمال • لايمكن أن ننسى مثلا الفصل

الرابع من دراما تشيكوف (الشقيقات الثلاث) والموقف
الموسيقى الكبير • موقف بداية الفصل عندما تودع كل
شقيقة آمالها وأحلامها ، عندما ينصرف فرشينين عائدا
مع فرقته العسكرية راحلين عن القريـة ، حيث تعيش
الشقيقات الثلاث •• راحلين بلا عودة • والشقيقات
تنتظرن بلا أمل جديد • والموقف الموسيقى هنا يفرض
نفسه موضحا من أسباب استعمالاته الدرامية فى تأثير
قوى ناجح •

تربية الفرقة المسرحية ..

تربية الفرق المسرحية مهمة ونظرة استطيقية تقوم عليها تقوية الخط الفنى لمسرح من المسارح لايجاد الجو المناسب لمزاولة المهنــة المسرحيــة ، واعــداد العروض وتشغيل الأيدى العاملة المسرحية وحضور الجماهير الى المسرح نتيجــة حب لمسرح بذاته ، أو اعجاب بممثليه والعاملين فيه . هذا من الزاوية النظرية . أما من الناحية العملية فان ذلك يكون مستحيلا بالنسبة لتطبيق تربية الفرقة المسرحية . فالممثلون قد تخرجوا من معهد التمثيل أو المدرســة العليا للدراما أو حضروا من الشــارع أو من المجموعــات (الكومبــارس) التى ربطتهــم الظروف بالمسرح . والممثلون أنواع . ممثلون جيدون، وممثلون متوسط الموهبة وآخرون سيئون وهنــاك ممثلون جيدون أفسدوا أنفسهم بماض سىء والعكس صحيح . لكن الحقيقة أن الممثل المطيع غير الأنانى الذى ينسى نفسه ويرتبط بدوره ليســير فى فلك الدائــرة

المسرحية والجماعة التى يعمل بها قليل ، ان لم يكن نادرا • لذلك فان الخطوات الفكرية التقدمية لمسرح من المسارح من الصعب أن تجد لها متنفسا نتيجة خيبة الممثلين وكثرتهم • ان كل مسرح فى حاجة دائمة الى تجديد ممثليه ، والى تجديد طريقة الأداء التمثيلى فى مسرحياته ، وبالتالى بالتجديد فى جمهوره ، لضم أكبر عدد ممكن يستطيعه • والمسارح التى تثبت أو تتجمد عند ممثليها مسارح مقضى عليها بالفشل على مر الزمن • تتعارض معنا وجهة نظر تنادى بالاحتفاظ بكيان المسرح ومستواه وكبار ممثليه ، مثل المسرح القومى فى كل مكان ، ولكن هذه نظرة قاصرة ، لأن الشباب ، حتى فى المسرح القومى هو الذى يجدد من روح المسرح . والا لكانت مهمة التطوير تقصر عند كبار الممثلين وعجائزهم • فضلا عن أن هذه الطريقة التى نعارضها تحول الممثلين الكبار الى موظفين على المعاش ، أو الى شباب يلعب الأدوار الأولى فى المسرحيات ، وهى أدوار شباب ، وهم قد تجاوزوا الخمسين أو الستين • وأجدر بشل هذه المسارح التقليدية أن تعيد لأبطالها

ريبرتوارا لمسرحياتهم ، ليجددوا شيخوختهم بالتمثيل •• لكنهم لن يستطيعوا أن يجددوا شبابهم على أية حال ، لأن هذه المهمة تقع على عاتق شباب كل مسرح • حتى المسرح القومى •

اذن كيف تكون التربية ؟

المسرح ليس استوديو ، وليس مدرسة ، وليس معهدا للتمثيل • لكنه معمل للعمل الفنى المسرحى • وهذا المعمل يعمل ، ويتوافد عليه كيميائيون مؤهلون وآخرون يخلطون مواده فى جهل • والتربية لازمة لهؤلاء الأخيرين المفروضين على الأعمال المسرحية فى كل مكان ، حتى تصلح تركيباتهم الكيميائية وتنفع الناس بدلا من أن تضرهم • فبدون التربية لن يستطيع هؤلاء الدخلاء على المسرح ان يصلوا الى ما وصل اليه الممثل المعد • وسيظل المسرح فى شد وجذب ، وسيظل هؤلاء يشدونه من خلف الى التقهقر والى الحضيض بحكم قصورهم ، ونفسياتهم المعقدة وعدم خبرتهم وطموحهم الأحمق الساذج • ان التربية هى

الوسيلة الوحيدة لهم لخلق اللغة الفنية الموحدة بينهم وبين زملائهم ، حتى تسهل مهمة المخرج والممثلون والمسرح والجمهور . وحتى تقوى مشاهد مسرحية يمكن أن تجمع نفرا من هؤلاء الممثلين . هذا بالنسبة للفوارق الفنية .

فاذا ما تحدثنا عن الفرقة الكاملة . فانه مطلوب تربية الوعى العالى الذى يرتكز على أعلى الثقافات . لا يجب أن تتهم الناقد المهاجم ونشكر النقد المادح .. بل يجب أن نستبدل ذلك بالمناقشة فى كل من الحالتين . ان مهمة المخرج هو أن يربى عند الفرقة المسرحية (الاحساس الدائم بعدم الرضا) .. عدم الرضا عن أنفسهم ، حتى تجد الفرقة الموضوعية الدائمة والبحث الدائم عن حقيقة الأصول الفنية . النقد لا يجب أن يترك لدى الممثل احساسا بأنه يصل الى نقاط تضاد مع المخرج ، بل ان نظرة الممثل يجب أن تكون نظرة موضوعية شمولية ، حتى لا نعبد النقاد كالأصنام . اننا يجب أن نتحسس مواضع الضعف ونفتح لها أبواب

مسارحنـــا فى الندوات الفنيـــة لمناقشتها واثباتهـــا ، ومحاولة التغيير من الباطل فى النقد بالأسلوب العلمى وليس الهمجى • فصوت الحق العلمى حق مشروع لكل شخص • فما بالك بالفنان ؟ !!

وتربية الفرق المسرحية يكون بالحفاظ على نظام دقيق يحفظ للممثلين جميعا العمل ــ فاذا ما كان هناك فائض أو زائد وجب ــ لصـــالح المسرح ــ اعفـــاءهم أو تحويلهم الى مسارح أخرى ، حتى لا تتفشى عـــادة البطـــالة اللذيذة ، خوفا من أن يحسها بقيـــة الممثلين الآخرين فيستلذونها ، بما يعطى فرصة لأن يهجر المسرح الجيد من الشخصيات •

ان تربية الفرق تتميز بالتجارب الفنية • بمعنى أن الفرق التى تخضع تربيتها لاتجاهات فكرية جادة يمكن أن تكون ثرية الاشعاع الفنى • وهناك تجـــارب عدة تأخذ مجالها الفنى فى تربية الفرق ، باســـناد الدور الواحد الى أكثر من ممثلين وثلاثة وأربعة لاثبات تجربة فنية معينة ثم حصر نتائج التجربة ، باخراج المسرحيـــة

الواحـدة بمخرجين مختلفـين ، أو بمذهبين اخراجيين معينين ، وباجراء التجـارب الدرامية التى تختلف عن الشكل الدرامى للمسرحية ، وباقامة (السهرة الدرامية) لأحد الممثلين ليقدم ليلة درامية كل شـهر فى مسرحه .... الخ .

ان مجال التجارب واسع ، وهو يضيف الى تربية الفرق المسرحية تراثا فنيا يحفظ لها فى تاريخها . ويبعث اثارة فنية تقدم تنافسا شريفـا حول أسس التربيـة المسرحية أو تطويرها .

أ ـ المراجع العامة

1. Edwin Wilson

   The Theatre Experience

   McGraw-Hill Book Company, New York, 1980

2. Tamàs Bécsy

   Drama as a genre and its kinds

   Hungarian centre of I.T.I. Budapest, 1986.

3. Dr. Székel Gyôrgy

   A Szinjàték Vilàga.

   Gondolat, Budapest, 1986.

4. Köpeczi Béla, Pók Lajos

   Vilàgirodalmi Kisenciklopédia.

   Gondolat, Budapest, 1984.

5. Dr Hont Ferenc, Dr. Staud Géza

   A szinhàz Vilàgtörténete.

   Gondolatkiad 6, Budapest. 1986.

6. Vajda György Mihàly, Szàntó Judit

Szìnhàzi Kalauz.

Gondolat, Budapest, 1981.

7. Tovsztonogov

A Rendezö Hivatàsa

Szinhàztudomànyi Intézet, Budapejt. 1966.

ب ـ الهـوامش

(١) جيورجي الكسندرفتش توفستونوجوف

Georgij Alekszandrovics Tovsztonogon

من مواليد ١٩١٥/٩/٢٨ م بمدينـة تبيلبسي . مخـرج روسي ، انضـم الى مسرح الطفـل في تبيلبسي وهو في سن السادسة عشرة من عمره . ثم تحول الى مسـاعد مخـرج مسرحي . انهى دراسته في المدرسة العليا لفنون المسرح . وبعد حصوله على اجـازة التمثيل انضـم الى مسرح (جريبويادوف) Gribojedav في تبيلبسي .

عمـل في الفترة من ١٩٤٦ الى ١٩٤٩ م بمسرح الطفل المركزي في موسكو . وفي عام ١٩٥٠ اصـبح مخرجـا اول لمسرح كومسـومول Komszomol في مدينة لينتجراد .

تبدا اعماله الدرامية الكبيرة من عام ١٩٥٥ عنـدما يخـرج درامـا فيسنيافيسـكى Visnyevszkij (التراجيديا المتفائلة) على

مسرح بوشكين فى لينجراد . فى عام ١٩٥٦ يصبح مخرجا اول لمسرح جوركى فى لينجراد ، أهم اعماله فى الاخراج المسرحى ، العقل اصل المتاعب (جريبـويادوف ـ Gribojedov) البرجوازيون الصغار (جوركى ـ Gorkij) .

(٢) الكساى ديمتريفتش بوبوف
Alekszej Dmitrijevics Popov

(١٨٩٢/٣/٢٤ ـ ١٩٦١/٨/١٨ م) منظر ومخرج مسرحى سوفيتى ، اخرج بمسرح الفن بموسكو ، ومسرح فاختنجوف والمسرح الثورى. من تلامذته استانجوف . Astangov ، بابانوفا Babanova .

(٣) جـان فيلار Jean vilar

(١٩١٢ ـ ١٩٧١ م) ممثـل ومخـرج مسرحى ، ومـدير المسرح القومى الشـعبى فى باريس ، اضطر الى اعتزال وظيفته عام ١٩٦٣ م لأسباب سياسية ، من أجل (اليسارية) التى ظهرت فى أعماله وفى برنامج مسرحه .

(٤) ماريـا كازاريس Maria Casarés

من مواليد ١٩٢٢/١١/٢١ م ممثلة فرنسية من أصـل أسبانى . قـدمت عديدا من الأدوار

الكلاسيكية فى المسرح الفرنسى . مثلت درامات انوى ، سـارتر ، شيكسبير ، فكتور هوجـو .
A nouilh, Sartre, Shakespeare, HUGO

تلتحق من عـام ١٩٥٢ م ببيت فرنسـا العتيق مسرح الكوميدى فرانسيز ، وفى عام ١٩٥٤ تنتقل الى المسرح القومى الشعبى ، حيث أهم أدوارها هناك (ليدى مكبث) فى مكبث شيكسبير . ممثلة سينمائية شهيرة .

(٥) تقليد (العبـاءة والسيف) ، يعطى الصـورة الأسبانية الخالصـة للرجـل الأسـبانى المجـد الشجاع فائر الدم ، الذى يستعمل سيفه فى كل مكان ، حتى فى الشـارع أو الطريق وهو يلبس عباءته . والعبـاءة هى التى كان يتنكر خلفهـا المحبون الأسـبان ، وهم ينتظرون تحت نوافـذ حبيباتهن فى الطريق .. (كما فى درامات الأسبانى فدريكو جارسيا لوركا) .

(٦) لايـزال بعض المخرجـين التقليـديين فى المسرح يضيعون وقت التدريبـات عبثـا فى تمسـكهم بحرفيـة الحركة المسرحية ، وفى تسجيل هـذه الحـركة فى ليـال طويلة مقـدما ، وفى قـراءة ما سجلوه أثناء التدريبـات فى الانتقال للممثـل أو الممثلة من كرسى رقم (١) الى مائدة رقم (٢)

الى أول الأريكة رقم (٣) ... وهكذا دواليك . الى آخر هـذه التقليديات التى لا تفيد . وتكون النتيجة أن جلسة التدريب المخصص لها ثلاث ساعات ، يضيع نصفها أو اكثر فى قراءة المخرج أو مساعده لملاحظات جامدة سيئة ، أسوأ ما فيها انها منفصلة عن (اللحظة الفعلية) لجو خشـبة المسرح .

(٧) هـذا النظـام معمول به فى كل مسارح القـارة الأوربية غربيـة وشرقيـة ، وفى مصر والأقطـار العربية غالبا ما يجرى العمل فى اعداد الديكور والأزيـاء والمهمـات (الاكسسوار) قبل العرض المسرحى بأيام قليلة . وهو أحد الأساليب الخاطئة والتقليدية فى منهج المسرح العربى .

(٨) حضور كل من مهندس الديكور ، مصممه ومنفذه، وعامل المهمات المسرحية (قطع الاكسسوار) ، منذ بدء تدريبات الممثلين على الحركة المسرحيـة أمر اجبارى فى المسارح الأوروبية .

الفهـرس

رقم الايداع ١٩٨٨/٥٨٢٢
الترقيم الدولى ٢ ـ ١٩١٧ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب